

STUDI E MATERIALI

DI

ARCHEOLOGIA E NUMISMATICA

PUBBLICATI PER CURA

DI

LUIGI ADRIANO MILANI

VOLUME I – PUNTATA I

con III tavole e 165 figure nel testo



1899

DEPOSITO GENERALE PRESSO LA LIBRERIA

B. SEEBER SUCC. LOESCHER & SEEBER

Firenze 20 Via Tornabuoni.



Study and Material

STUDI E MATERIALI

of

DI

Archaeology and Numismatics

ARCHEOLOGIA E NUMISMATICA

PUBBLICATI PER CURA publication

DI of

LUIGI ADRIANO MILANI

VOLUME I – PUNTATA I



FIRENZE
TIPOGRAFIA DI G. BARBÈRA
1899



PREFAZIONE

Il titolo della presente pubblicazione e il contenuto di questa prima puntata rivelano gli intendimenti che mi sono prefisso nell'intraprenderla.

Mi propongo da un lato di collaborare con le altre pubblicazioni congeneri alla illustrazione e interpretazione del materiale archeologico, portando, per quanto si può, nella ricerca scientifica il contributo di nuove idee e di nuovi fatti, traendo profitto dalla specializzazione degli studi e mirando a quella sintesi, di cui si sente ormai il bisogno e alla quale il progresso della scienza via via conduce.

Dall'altro lato intendo di offrire nuovi materiali di studio mediante la descrizione oggettiva e con l'illustrazione di monumenti sconosciuti, poco noti o mal noti. A questo fine è rivolta soprattutto l'« Appendice Museografica ». In quest'Appendice, stampata in caratteri più piccoli e a due colonne, darò la preferenza alle serie aventi come una unità a parte, quali ripostigli, suppellettili di tombe, collezioni di ori, argenti, ambre, avori, ossi, piombi, pietre incise, sigilli, pesi, tessere, serie di monete, medaglie, raccolte di vasi, lucerne, vetri, terracotte ec. quando presentino uno speciale interesse; e preferirò ai governativi, i Musei provinciali o comunali di men facile o frequente accesso, e alle pubbliche, le raccolte private, così facilmente soggette a dispersione.

Il campo di studio abbraccia tutte le discipline dell'« Archeologia »; e la « Numismatica », che per molte ragioni ho creduto opportuno di aggiun-

gere nel titolo, sarà trattata tanto come scienza a sè, quanto, e principalmente, dal punto di vista delle ricerche archeologiche, storiche e cronologiche.

Si darà posto anche all' arte ed agli studi orientali; ma solo in quanto essi presentino un qualche rapporto con l' archeologia classica.

Alla religione poi, fin qui generalmente trascurata dagli archeologi e mitologi, darò, dal mio canto, parte grandissima, essendo convinto ch' essa abbia a diventare come il fondamento d' una nuova ermeneutica monumentale.

Firenze 1° gennaio 1899.

LUIGI A. MILANI.

I BRONZI DELL'ANTRO IDEO CRETESE
PRIMI MONUMENTI DELLA RELIGIONE E DELL'ARTE ELLENICA[1]



Fig. 1 — Tan Cretagenes[41].

> Creta Iovis magni medio iacet insula ponto;
> Mons Idaeus ubi, et gentis cunabula nostrae,
> Centum urbes habitant magnas, uberrima regna.
> Verg. Aen. III. 104.

I

Sono noti a tutti i brillanti risultati ottenuti negli scavi sistematici eseguiti nell'antro di Giove Ideo per cura del Syllogos di Candia, sotto la direzione dell'Halbherr nel 1885[2]. Grazie alla splendida pubblicazione fattane nel Museo Italiano del Comparetti, autori l'Halbherr e l'Orsi[3], noi possiamo studiare i materiali rinvenuti in quegli scavi quasi come davanti gli originali conservati nel Museo di Candia.

Gli scudi (ἀσπίδες) e le patere (φιάλαι) in lamina di bronzo sbalzata costituiscono, com'è noto, le due principali classi di monumenti dell'antro; poi vengono i bronzi fusi destinati alla decorazione dei mobili e degli arredi del culto.

L'Orsi nella bella memoria illustrativa che accompagna il resoconto dell'Halbherr, ha messo perfettamente in evidenza, con acconci richiami monumentali e giuste osservazioni tecniche, il carattere votivo e l'ufficio religioso di tutti questi monumenti; ma, fermo nell'idea che gli scudi e gli

---

[1]) La lettura ch'io feci due anni or sono in Roma nell'adunanza dell'I. Istituto archeologico Germanico del dì 8 gennaio 1897 (ved. Röm. Mittheil. 1897 p. 83) portava questo preciso titolo e corrisponde al testo che ora pubblico.

[2]) Intorno alle prime scoperte casuali dell'antro v. Fabricius in Athen. Mittheil. 1885 p. 59 sgg. e p. 280 sgg.

[3]) V. *Mus. Ital.* vol. II (1888) pp. 689-768 (relazione Halbherr); pp. 769-904 (illustrazione Orsi) ed *Atlante* relativo.

altri bronzi in lamina spettassero indubbiamente alla religione ed all'arte fenicia, non potè rendersi esatto conto, nè dei soggetti rappresentati dagli scudi, nè della loro ragione d'essere, cioè del loro ufficio reale e particolare nel santuario Ideo. Bene s'appose immaginando gli scudi attaccati alle pareti dell'antro nel modo come li vediamo rappresentati in un insigne monumento assiro esibente la presa ed il sacco della città Mousaris o Amsouris e la spogliazione del tempio del dio Haldia per parte delle soldatesche di Sargon (a. 714 a. C.)[4]; ottime osservazioni fece sui soggetti delle singole composizioni figurate: ma non andò oltre a vedere ed esaminare se tra i soggetti degli scudi e delle patere, e il celebre culto dell'antro Ideo cretese non ci fosse, per avventura, un qualche rapporto.

Coloro che hanno considerati questi bronzi dopo l'Orsi hanno seguito in massima le sue idee, accettando la interpretazione dei soggetti da lui data, credendo, come io stesso del resto credetti fino a ieri, alla origine e provenienza fenicia di tutti i bronzi laminati e pur riconoscendo l'origine specificamente greca dei bronzi fusi. Solo il Brunn, da quel grande critico stilistico dell'arte greca che si è dimostrato in tutti i suoi studi, scrivendo poco prima di morire il primo volume della sua storia dell'arte greca, intravvide l'importanza che si doveva dare all'arte ed allo stile orientale, per comprendere i primordi dell'arte greca, e, a proposito degli scudi cretesi, pur non sapendoseli spiegare se non come prodotti del commercio fenicio, elevava dei dubbi e delle riserve, e dichiarava che non poteva affermare recisamente che essi fossero il prodotto specifico dello spirito fenicio[5].

Anche al Frothingham, va detto a suo onore, si affacciò vagamente la visione del vero. Infatti nel suo rendiconto sui bronzi laminati dell'antro Ideo[6]), sebbene avesse seguito l'interpretazione orientale dell'Orsi ed avesse anzi corroborata in ispecial modo quella del primo scudo con opportuni raffronti tratti dai cilindretti assiro-babilonesi, toccando infine dello stile di questi monumenti e riflettendo sulla provenienza dall'isola che fu culla dell'arte greca, chiuse felicemente il suo dire con queste testuali parole: Perhaps this class of dishes, then, represent the native kretan style. A future and careful study of these bronzes, aided by new discoveries, may give the longsough solution of the nexus between Oriental and Greek art.

Quanta ragione avessero il Frothingham e il Brunn di così giudicare o intuire, si vedrà se si avrà la pazienza di esaminare ed analizzare con me i

---

[4]) Ved. *Mus. Ital.* II p. 818; cfr. Maspero, Hist. anc. p. 426; Botta, Mon. de Ninive II tav. 140-41; Perrot, Hist. de l'art II p. 410 fig. 190.

[5]) Brunn, Griech. Kunstgeschichte, München 1893, p. 93.

[6]) V. The american journal of archaeology 1888 p. 491 sgg. pl. XVI-XX.

bronzi dell'antro dal punto di vista da cui doveva muovere l'esame e l'analisi di tali monumenti, cioè tenendo conto in prima linea del luogo di trovamento, del culto, delle tradizioni locali e dell'ufficio religioso cui gli scudi e le patere erano destinati.

II

A) SCUDO DETTO DI MELQART

Mus. Ital. II Atl. Ideo tav. I; Amer. Journal of arch. 1888 pl. XVI; nostra tav. I n. 1.

Dentro ad un caratteristico ornato periferico, costituito da una treccia di pigne, e precisamente sotto ad una pigna, non a caso, come vedremo, staccata dalle altre ed araldicamente sbocciata o fiorita, trionfa la figura di un dio di pretto tipo orientale, con barba, capigliatura, giubba, e musculatura nerboruta trattati all'assira. Egli preme col piede sinistro la cervice di un toro cornupeta (cfr. l'*urus* dei Caldei in Maspero, Hist. anc. des peuples de l'Orient (1895) I p. 559), e con ambe le mani tiene librato in aria, inarcato, a guisa di nimbo, il corpo di un leone capovolto, la cui natura maschia viene così ad aver contatto e compenetrarsi con l'anzidetta pigna fiorita[7].

Ai lati della figura centrale due Geni aligeri, quali sacerdoti e ministri demoniaci del dio, compiono verso di lui un atto ieratico di adorazione suonando i timpani.

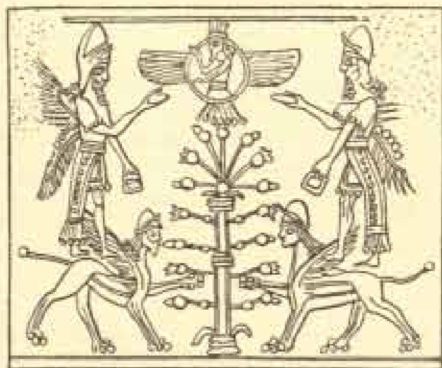


Fig. 2 — Cilindretto assiro.

A parte l'atto di suonare i timpani, non proprio della religione e dell'arte assira, nè caldea, nè fenicia, questi Geni, per tipo e stile, mostrano

[7]) Per convincersi di questo contatto e della compenetrazione o fusione araldica dell'apice florale con il ventre o con la natura del leone bisogna capovolgere lo scudo e mettere a raffronto questa parte dello scudo con la rappresentanza del terzo scudo, dove la fusione della natura vegetale del pino con la natura animale del leone è espressa in forma assai più chiara. Per ciò anche nel secondo scudo (*B*), non per semplice ornamento o riempitivo, un simile virgulto silvestre vedesi uscire direttamente di sotto al ventre del leone centrale.

evidentemente di essere desunti dai corrispondenti Geni assiri, custodi dell'albero della vita (*gischdim*) e adoratori di Ahura-Mazda[8]. Invece dell'albero della vita delle rappresentanze assire (nostra fig. 2 e tav. I nn. 2-4), abbiamo nel nostro scudo la notata pigna fiorita, fecondata dal seme leonino, cioè dal seme dell'animale che rappresenta la forza del sole caniculare; invece di Ahura-Mazda, abbiamo la figura di un uomo primigenio, vincitore del leone, e insieme domatore del toro[9].

Questo primo uomo, o dio, come si voglia chiamare, è desunto tipologicamente e stilisticamente dal Gilgames vincitore del leone e del toro dell'antichissima religione ed arte caldea[10], dall'Izdubar della più vicina religione ed arte assira[11] e dal Melqart dei Fenici[12]. Però non è nè Gilgames-Izdubar, nè Melqart; è qualche cosa di più e di meno di questi due enti mitici orientali; è, come si vedrà meglio in appresso, un *quid medium* fra la concezione mostruosa assiro-fenicia di Melqart, identificabile ad Ercole, esibita dal colosso di Amathous (Perrot III fig. 386 = nostra tav. I n. 6)[13] e la concezione pura solare di Baal-Melqart, assimilato

---

[8]) Vedansi in Perrot, Hist. de l'Art II, i rilievi assiri figg. 4, 8, 29, 226, 443, 444, non che i cilindretti figg. 69, 343. Porzione del rilievo fig. 443 e i cilindretti figg. 69, 343 feci riprodurre per comodità di raffronto sulla nostra tav. I nn. 2, 3, 4. Qui sopra p. 3 fig. 2 ho inoltre dato l'altro interessantissimo cilindretto assiro ex Layard, Mithra pl. XLIX, 9.

[9]) Com'è noto, il toro, simbolo zodiacale della primavera, e il leone, simbolo zodiacale dell'estate (zenit), rappresentano la forza generativa del sole in dette stagioni.

[10]) Intorno all'antichissima leggenda di Gilgames e al suo significato v. Maspero, Hist. ancienne des peuples de l'Orient, Paris 1895, I p. 574 sgg. Per le rappresentanze vedi ivi pp. 575, 577, 582, 585, 591, 601.

[11]) V. la memoria capitale di Ieremias, Izdubar-Nimrod, eine altbabylonische Heldensage (1891) e l'importante articolo del medesimo autore in Roscher's Mythol. Lexic. II pp. 773-823. Le rappresentanze di Izdubar, solo o associato al suo fido compagno Hea-bani, sono, com'è noto, frequentissime nei cilindretti assiro-babilonesi. Cfr. l'esempio dato nella nostra tav. I n. 5 ex Perrot II fig. 332. I trenta cilindretti di questo soggetto della coll. De Clerq (Catalogue of the De Clerq collection) furono già richiamati dal Frothingham l. c. p. 437 nota 11. Il tipo di Izdubar o Gilgames, che più di tutti si approssima alla concezione dello scudo cretese, è in un cilindretto di ematite del Museo Brit. dato dal Frothingham p. 438. Noi lo riproduciamo qui (fig. 3) insieme con un altro cilindretto (fig. 4) dato anch'esso dal Frothingham p. 439, e che per la sua analogia con la composizione dello scudo cretese dimostra, come l'arte assiro-babilonese abbia senza dubbio servito di prototipo all'artefice dello scudo.


Fig. 3.


Fig. 4.

[12]) Sui nomi, il significato e le rappresentanze di Baal di Tiro ossia Melqart vedi Perrot III p. 66.

[13]) Il colosso di Amathous nel Museo di Costantinopoli, riprodotto in proporzioni ridottissime nella nostra tav. I n. 6 ex Perrot III fig. 386, esibisce, a mio avviso, uno dei più vetusti e caratteristici tipi di Melqart, concepito come dio od eroe terrestre (Ercole Tirio). La faccia camusa e le forme nane del corpo corrispondono al Bes egizio, ma taluni elementi come la barba, le corna, la pelle leonina, la villosità bestiale, il leone, appartengono all'arte assira ed alla concezione fenicia. In Egitto Bes è il dio della danza e dell'amore lascivo, mentre Melqart, dio solare, è, come Gilgames e Izdubar, il vincitore per eccellenza del leone. L'assimilazione di Melqart con il Bes egizio e con il

a Râ degli Egizi, a Gilgames dei Caldei, ed a Sutekh degli Hethei, esibita dalla stele di Amrit (Perrot III fig. 283 = nostra tav. I n. 2)[14].

B-C) SCUDI DETTI DI ASTARTE-ANAITIS

B) Atl. Ideo tav. II; Amer. Journ. pl. XVIII; nostra tav. I n. 7.
C) Atl. Ideo tav. XI e Mus. Ital. II p. 705-6; nostra tav. II n. 1.

Il carattere eminentemente decorativo, ieratico ed araldico della composizione di questi due scudi fu già messo in rilievo dall' Orsi[15].

Nello scudo *B* (nostra tav. I n. 7) abbiamo una dea completamente nuda, la quale richiama a prima vista, meglio dell'Astarte fenicia, la dea madre originaria dell' Egeo, ben conosciuta per le sue imagini trovate ad Ilio ed a Micene (Schuchhardt figg. 63, 188-9)[16]. Essa protende le braccia sopra la testa di due leoni che le stanno dai lati e posa i piedi sopra un leone centrale, dal cui corpo esce un virgulto silvestre. Altri virgulti, in forma di palmette e di rami di pino, sono sparsi per il campo.

Nello scudo *C* (nostra tav. II n. 1) la medesima dea nuda tiene nelle mani, per quanto pare, due archi, ed ha ai lati due sfingi invece dei leoni.

L' Orsi, notando che nessun ornamento di verun luogo od età ha mai dato per attributo ad Astarte o ad Afrodite il leone, e che questo animale è invece proprio del culto di Anaitis, ossia dell' Ἄρτεμις Περσική, dava a questa dea il nome di Astarte-Anaitis; e gli pareva d' aver davanti una concezione non bene fissa e chiara, quasi un'Astarte con gli attributi di Anaitis.

Ma perchè andare a cercare l'interpretazione di questa figura nel mondo orientale, quando l'abbiamo pronta e naturale nel mondo greco; precisamente nel culto locale dell' antro Ideo?

Nella donna nuda di questi scudi io riconosco l' immagine di Rhea, la gran madre degli dei (θεῶν μήτηρ) e degli uomini, la madre per eccellenza dei monti e delle foreste (μήτηρ ὀρεία), la madre di Zeus[17].

---

figlio di Isthar della mitologia eroica assiro-babilonese è evidente specialmente negli scarabei sardi, Perrot III figg. 295, 296, dove, per esprimere l' essenza del dio fenicio, sono altresì aggiunti i propri suoi simboli siderici, cioè il disco solare e la lunula.

[14]) Il valore e la portata delle mie parole spiego a parte nella *Nota esegetica sulla stele di Amrit e sul principal rilievo di Iasili-kaïa* (v. in questi «Studi e materiali» p. 33 sgg.).

[15]) *Mus. Ital.* II p. 705 sgg.

[16]) Reinach in Revue Arch. 1895 p. 366 sgg. fondandosi particolarmente su tali immagini, dimostrò la origine egea del tipo nudo della dea madre.

[17]) Per il culto di Rhea a Creta la più antica fonte è Esiodo, *Theog.* 453, 477 sgg. Cfr. Kock, Kreta I p. 160 sgg., 123 sgg.; Welker, Gr. Götterl. II p. 216 sgg.; Preller-Robert, Griech. Mythol. I pp. 132 e 638. Quale θεῶν μήτηρ Rhea è già nominata nell' Iliade (XV 187-203) e negli Inni omerici (*in Apol.* 93; *in Cer.* 442, 460); ma come madre di Zeus si localizza specialmente a Creta: o nella regione orientale etoocretese, a Lyktos secondo Esiodo l. c., sul monte Dikte o Diktaion presso Praesos, secondo Strabone X 478 (cfr. C. I. Gr. 2555); o nella regione centrale degli Achei o Pelasgi sul monte Ida (Ἰδαῖον ἄντρον), secondo Callimaco *in Jov.* 4; Apollod. I 1, 6; Diod. V 70; Scol. Apoll. III

Ῥέα altrimenti detta Γᾶ ossia Γέα Δέα [18], e col nome di Kybele onorata sul monte Ida di Frigia [19] e in tutta l'Asia Minore [20], racchiude in sè l'essenza di Hera (= ἀήρ aria = ἔρα terra) [21], di Demetra (= γῆ μήτηρ) [22], di Afrodite (Istar asiatica = Astarte fenicia) [23] e di Kyrene πότνια θηρῶν (= Artemis Persica) [24]. Propri suoi animali sono i leoni e le pantere che vivono nelle grotte

134; Anton. Lib. 19, ec.; infine nella regione occidentale dei Cidoni a Dictynna, forse secondo lo stesso Callimaco *in Jov.* 45 e secondo la tradizione attestata dai tipi delle monete di Dictynna del tempo di Traiano (cfr. nota 28). Sul culto di Rhea a Phaestos, documentato da una iscrizione, ved. *Mus. Ital.* III p. 735 e sgg.

[18]) Rhea è detta Γᾶ da Eschilo (*Suppl.* 893) e da Sofocle (*Phil.* 391). Sullo scambio di γ con δ, e δ con ρ (cioè γέα-δέα=ρέα) cfr. gli scritti e gli esempi citati in Preller-Robert, Griech. Mythol. I p. 638, 1 e p. 373, 2.

[19]) Per l'identificazione di Rhea con Kybele ved. Euripide, *Bacch.* 59, 128 in cfr. con. v. 79. Intorno al culto di Kybele in Frigia e alle sue rappresentanze, oltre al vecchio articolo di Gerhard, Ueber Metroon und Göttermutter in Ges. Akad. Abhandl. p. 99 sgg. taf. 59 nn. 1-10, v. Rapp in Roscher's Lexic. II p. 1638 sgg. art. *Kybele*; Immisch, ibid. II p. 1557 sgg. art. *Kureten*; Decharme in Daremberg e Saglio, Dictionn. I p. 1677 e Baumeister in Denkmäler II p. 798 sgg. Le varie rappresentanze de' rilievi greci furono registrate e in parte pubblicate dal Conze in Arch. Zeit. 1880 p. 1 sgg. taf. I-IV. La più antica e importante immagine di Kybele frigia (*Matar Kubile*) fu scoperta dal Ramsay ad Arlans-kaïa, v. Journal of hell. stud. 1884 p. 242 pl. 44. Le scoperte del Ramsay in Frigia furono riassunte dal Perrot, Hist. de l'Art. V p. 146 sgg. e riprese in esame testè dal Reber, Die phrygische Felsendenkmäler, in Abhandl. d. k. bayer. Akad. d. Wiss. III 21, 3 (1897) e da A. Körte in Athen. Mittheil. 1898 p. 80 sgg. Sul monumento d'Arlans-kaïa ved. la mia osservazione a nota 27.

[20]) L'origine hethea di tale divinità sarebbe dimostrata dal rilievo del santuario di Iasili-kaïa, Perrot IV fig. 313 pl. VIII, 3, di cui tratto a parte p. 35, e dal rilievo dello stesso santuario Perrot IV fig. 320, di cui dico più innanzi p. 12. Che l'Asia Minore insieme con Creta sia la patria del culto di Rhea è stato del resto dimostrato da Ed. Meyer, Gesch. d. Alterth. I 302, § 253.

[21]) Cfr. Preller-Robert, Griech. Myth. I pp. 160, 638; Roscher's Lex. I p. 2094. Perciò l'Urania o *Iuno Coelestis* di Cartagine di cui parlano Dion. Cass. 79, 12 ed Apul. 6, 4, era rappresentata, al pari di Kybele, con l'attributo del leone; anzi seduta sul leone in corsa (ved. la moneta cartaginese di Settimio Sev. e Caracalla esibita da Gerhard, Ges. Abhandl. taf. 43 n. 24). Per ciò anche nella tazza nolana del giudizio di Paride edita da Gerhard, Ant. Bildw. taf 33-5 = Overbeck, Her. Bildw. taf. X, 3, Hera vedesi



Fig. 5 — Hera su pittura vasculare.

rappresentata con l'attributo del leone in mano.

[22]) Athenagoras, *Legat. pr. Christ.* p. 19, ritiene Rhea e Demetra per la stessa cosa e Rink, Die Rel. d. Hellenen (1855) p. 48 a questo proposito emetteva la congettura che il nome di Rhea non fosse se non la trasposizione di ἔρα = terra. Sulla identificazione di Rhea e Demetra cfr. anche Preller-Robert o. c. I p. 747 sgg.

[23]) V. Ed. Meyer nel suo notevole articolo su Astarte in Roscher's Lex. I p. 645 sgg. Soprattutto importante per noi è l'immagine della città di Quadesch sull'Oronte, che il Meyer giustamente riferisce all'influenza esercitata nel sec. XIII a. C. dall'arte egizia sui tipi divini originali del popolo hetheo. Riproduciamo a p. seg. quest'immagine (nostra fig. 6) per l'analogia che essa presenta con la concezione del citato rilievo di Iasili-kaïa, Perrot IV fig. 313, e con quelli dei nostri scudi *B, C.* Lo stesso Meyer mette inoltre in relazione questa immagine prefenicia con la dea di Hierapolis, che Luciano, *De dea Syria*, dice portata da due leoni e che su una moneta di Siria edita dal De Vogüe (Mél. d'arch. orient. p. 47) si vede seduta su di un leone, come Kybele nelle monete di Cizico (v. p. 53) e nella pasta di Berlino data a tav. I n. 10.

[24]) V. Studniczka, Kyrene, eine altgriechische Göttin, Leipzig, 1890 p. 145 sgg. figg. 29-34. L'immagine di Kyrene esibita dal vaso di Melos, che è certo una delle più antiche (sec. VIII a. C.), feci riprodurre per opportunità di con-

degli alti monti[25]. Così è che negli scudi dell' antro Ideo cretese la vediamo rappresentata eretta sopra il leone come l'Astarte di Quadesch



Fig. 6 — Astarte di Quadesch.

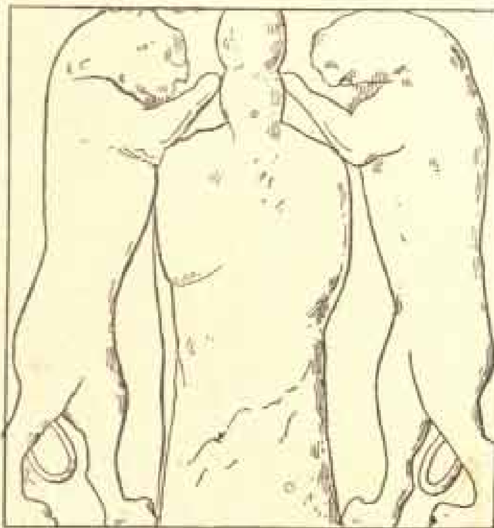


Fig. 7 — Kybele d'Arlans-kaïa.

(nostra fig. 6)[26], e fiancheggiata, o da leoni come Kybele nel rilievo rupestre di Arlans-kaïa (nostra fig. 7), o da animali i quali partecipano della natura del leone, come sono gli sfingi[27].

---

fronto nella nostra tav. I n. 11. Un'altra notevole immagine della stessa dea ci è offerta dalla tavoletta d'avorio della necropoli siracusana del Fusco, edita dall' Orsi in Notizie Scavi 1895, p. 119. Nelle rappresentanze cirenaiche Kyrene apparisce con l'attributo del leone e del melagrano, Studniczka, figg. 3, 10-18, 20-23.

[25]) Preller-Robert o. c. I p. 641. Sofocle (*Philoct.* 400) chiama Γᾶ, ossia Rhea, prestite dei leoni uccisori dei tori (λεόντων ταυροκτόνων).

[26]) Coi piedi posti sopra un leone che le fa da sgabello Kybele vedesi nel rilievo di Smirne edito dal Conze in Arch. Zeit. 1880 taf. III p. 3; seduta su un leone sulle monete di Cizico (v. in questi « Studi » p. 53) e in varie gemme (v. Furtwängler, Geschn. Steine im Antiquarium v. Berl. nn. 1438 [= nostra tav. I n. 10], 2382, 3839, 8193, 8486); col leone nel grembo in due rilievi del Museo di Atene provenienti dal Pireo editi dallo stesso Conze o. c. taf. II 3, 4.

[27]) Nel santuario o tomba rupestre di Arlans-kaïa in Frigia (Perrot V figg. 108-110; Athen. Mittheil. 1898 taf. II) Kybele apparisce una volta in forma aniconica fiancheggiata da due sfingi e un'altra volta in forma umana, fiancheggiata da due leoni rampanti. L'immagine aniconica di Kybele io riconosco nel pilastro eretto fiancheggiato da due sfingi del fastigio esterno di tale monumento. Il monumento in sè stesso, essendo una pietra colossale di forma, acuminata quasi erratica, dominante sulla pianura (cfr. la veduta fotografica in Reber, Die phrygische Felsendenkmäler taf. III), può compararsi all'ἄγδος del culto di Agdistis di cui parla Arnobio (*Adv. nat.* V, 6) o all'ἄγαλμα διιπετές di Pessinunte ricordato da Erodiano I, 11 e da Servio, *ad. Æn.* VII 188, che lo dice *acus Matris Deum.* L'immagine antropomorfa della medesima dea espressa nella parete interna della cella (nostra fig. 7 *ex* Reber taf. IV) spiega abbastanza d'altronde il simbolismo della decorazione esterna. I serpenti ornamentali del culmine del fastigio, quantunque contestati dal Reber (o. c. p. 46), io non sarei alieno dall'ammetterli. Essi possono star bene in rapporto col culto di Kybele, come si vedrà più innanzi.

Alla medesima associazione religiosa dei leoni e degli sfingi è informato anche l'importante bronzo ionico della cosiddetta tomba di Achille, dato nella nostra tav. I n. 9 *ex* Gerhard, Ges. Abhandl. II taf. 60, 3. Gerhard lo spiegò come una rappresentanza di Afrodite Idea; Baumeister, Denkm. I p. 869, come una rappresentanza di

Fiancheggiata da due leoni, i quali vengono a lambire le sue mani, la stessa dea, sebbene adorata forse sott'altro nome (Hera o Artemis Eileithyia), è da riconoscere probabilmente nella importante rappresentanza di un *pithos* arcaico a rilievi trovato in Beozia (nostra fig. 8 ex 'Αρχ. 'Εφημ. 1892

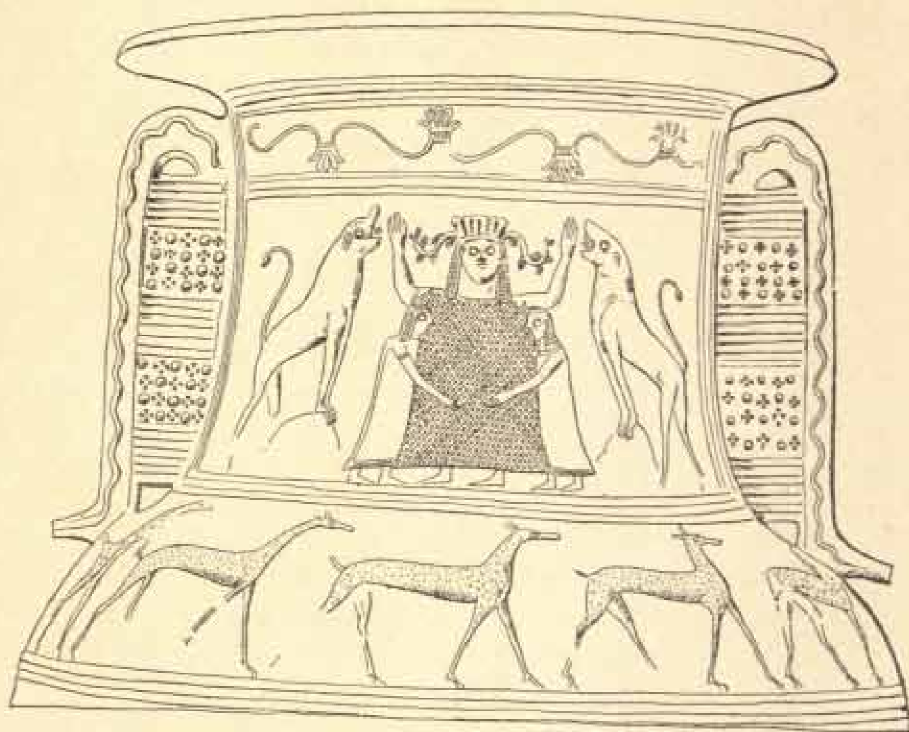


Fig. 8 — Rhea o Hera-Eileithyia su pithos della Beozia.

πιν. 9); soltanto, qui la dea è vestita e nell'atto della procreazione (ἐν γόνασιν), epperò alza le mani, due fronde fruttifere le escono dal capo, quasi nate da lei, e, come nel parto, è assistita da due pronube [28]. — Negli scudi cretesi

Kybele frigia. Le due interpetrazioni nella sostanza si equivalgono. L'aggruppamento decorativo e araldico degli sfingi e dei leoni intorno al capo della dea coperto di *kalathos* è all'incirca il medesimo di quello dei nostri scudi *B, C*. Quanto ai cavalli dei Dioscuri (*sic*), su cui la dea insiste, essi riceveranno la loro spiegazione da ciò che diremo in appresso.

[28]) Le fronde fruttifere, cariche, come mi pare, di pigne, uscenti dal capo della dea si capiranno dopo l'analisi dello scudo seguente (*D*). Esse richiamano il πρέμνον ἐκκεκομμένον dell'Hera di Thespiae di cui parla Clemente d'Alessandria (*Protrept.* 4, 46) ed il *ramum pro Cinxia* mentovato da Arnobio (*Adv. nat.* 6, 11). L'atto delle mani alzate e delle pronube fu già chiarito dal Wolters ('Αρχ. 'Εφημ. 1888 p. 225) e messo in rapporto col culto tebano di Artemis Eileithyia. Le pronube abbraccianti ed assistenti questa sacra immagine mi sembrano star bene in relazione con le Κυρβάντων ἑτάραι di Callimaco (*hymn. ad Iov.* V 46), cioè le ninfe Dictee (Δικταῖαι μελίαι) che più tardi prenderanno in braccio e cureranno Giove nato da Rhea.

Ζεῦ, σὲ δὲ Κυρβάντων ἑτάραι προσεπηχύναντο
Δικταῖαι μελίαι κ. τ. λ.

Il verbo προσεπηχύναντο è spiegato εἰς τοὺς πήχεις ἔλαβον nel relativo scolio (ed. Schneider, I p. 109). Lo Svoronos in Num. de la Crète ancienne I p. 124 spiega le monete di Dictynna del tempo di Traiano (pl. XXXIII 23-24) in rapporto col citato luogo di Callimaco e ritiene che la donna con Giove in braccio assisa sopra un rialzo roccioso e fiancheggiata da due Koribanti, esibita da queste monete, sia una delle ninfe del Δικταῖον di Dictynna o dei Cidoni altrimenti detto Δικτύνναιον (Strab. X 479, 12),

invece, nuda, e ancora παρθένος, trionfa celestialmente e ctonicamente fra i suoi animali, come Urania, come Artemis Persica, come Kyrene, quasi sul tipo di una rappresentanza assiro-babilonese esibente il dio de' Persi vincitore dei tori alati e degli sfingi maschio e femmina (cfr. nostra fig. 9)[29].



Fig. 9 — Cilindretto persiano.

Nel doppio aspetto di πότνια θηρῶν e di dea madre, progenitrice di tutti gli esseri viventi, apparisce in un altro antichissimo vaso della Beozia (cfr. nostra fig. 10 ex 'Αρχ. 'Εφημ. 1892 πιν. 10). La pittura in istile geome-



Fig. 10 — Rhea o Hera Eileithyia su vaso della Beozia.

trico di questo vaso la rappresenta vestita con le braccia aperte fra due leoni e due palmipedi, mentre un grosso pesce, disegnato sul suo corpo, simboleggia per eccellenza la sua capacità fecondativa e generativa[30].

da non confondersi col Δικταῖον degli Eteocretesi, l'altra montagna omonima a oriente di Creta, dove veniva più communemente localizzata la nascita di Giove (cfr. nota 17).

[29]) Il Frothingham in Am. Journ. of arch. 1888 p. 443 produceva questo interessante intaglio orientale a riprova che l'arte assiro-babilonese aveva dato il prototipo della composizione araldica del secondo scudo cretese (*B*).

[30]) Il pesce espresso sul vestito di questa figura faceva giustamente pensare al Wolters (o. c. p. 222) a Dictynna cretese o Britomartis, la dea dei cacciatori e pescatori (cfr. Preller-Robert, Gr. myth. I p. 317), una divinità il cui rapporto con Rhea non può mettersi in dubbio (cfr. nota 28). Sono notevoli in questa rappresentanza gli *swastika*, emblemi della vita, sparsi nel campo, la testa di toro falcata, il braccio umano (?) afferrante lo swastika e le due foglie arboree uscenti di terra sotto i leoni. Sono tutti elementi accessori che servono all'ornamentazione e a riempire i vuoti; ma non senza significato in rapporto con la rappresentanza principale. Sul significato dello swastika, simbolo del sole e della vita nei monumenti d'ogni genere e d'ogni tempo, ved. ora Bertrand, La religion des Gaulois, 1897 p. 159. A pl. XVII il Bertrand riporta anzi ex Jahrb. des Inst. 1888 p. 357 alcune notevoli rappresentanze vasculari di stile geometrico, provenenti anch'esse dalla Beozia e che stanno certo in connesso con quella qui riprodotta.

Il senso religioso della composizione degli scudi *B-C* non potrebbe essere dunque più chiaro; abbiamo Rhea-Kybele concepita come dominatrice e moderatrice di tutte le forze naturali e soprannaturali, terrestri, ctoniche e celesti. Le forze naturali, terrestri, genetiche e brute sono rappresentate ed esemplate nel mondo animale dai leoni, quelle soprannaturali, celesti, sotterranee, intellettuali ed umane dagli sfingi alati, maschi o femmine[31].

Alla qualità intrinseca di Rhea-Kybele, regina dei monti, si accoppia nella mitologia greco-asiatica il concetto di fondatrice e regina di città, quindi la sua immagine antropomorfa reca la corona turrita, e la dea stessa è detta: *mater turrita* o *turrigera*[32].

Nella immagine antichissima esibita dallo scudo cretese *B*, questo caratteristico essenziale attributo di Rhea-Kybele non manca, sebbene non sia stato per anco avvertito, essendo espresso in una forma affatto rudimentale. In quegli ornamenti simili a merlature, eretti sulla chioma prolissa della dea (cfr. epiteto ἠΰκομος dell' inno *in Cer.* v. 60), è appunto da riconoscersi la *corona turrita* di Rhea-Kybele. Analoga è la corona che reca anche nel pithos surricordato della Beozia (fig. 10).

L'attributo della corona turrita dello scudo *B* e quello dell'arco dello scudo *C*, avvicinano Rhea a Kyrene, la più antica dea venatrice, la più antica dea della colonizzazione greca. Kyrene, pari a Dictynna o Britomartis, non sarebbe se non una emanazione di Rhea-Kybele cretese e frigia. Ora alata, come Artemis Persica, ora senz'ali, come Rhea, è regina di città, e, come Rhea, è cacciatrice e dominatrice delle fiere (πότνια θηρῶν)[33].

D) SCUDO DETTO DEL LEONE

Atl. Ideo tav. III; nostra tav. I n. 12.

In questo scudo, parallelo al precedente, abbiamo espresso in una forma più semplice, più naturalistica, e quindi ancora più chiara e trasparente, il concetto fondamentale del culto di Rhea.

---

[31]) Gli sfingi nell'Egitto sono generalmente maschili e simboli del sole orizzonte (Râ-Harmachis). In Asia, Asia Minore e nella Grecia preellenica l'allegoria fondamentale delle sfingi è certo quella del sole occiduo o notturno. Di qui il concetto sepolcrale e ctonico di guardiani delle tombe e la loro contrapposizione ai leoni, simboli del sole diurno, e ai grifi, simboli del sole mattutino. — Sulla rappresentazione e la simbolica delle sfingi in Grecia ved. la trattazione speciale di Ilberg, Die Sphinx in d. griech. Kunst u. Sage, Leipzig 1896; per l'Etruria e l'oriente, ved. quel che dissi io stesso in *Notizie* 1892 p. 465. Il concetto solare o siderico della sfinge greca è soprattutto evidente nella rappresentanza di un vaso a f. r. proveniente da Sommavilla nella Sabina, ora nel Museo di Parma, edito in *Mon. Ist.* II tav. 55. Quivi la sfinge apparisce radiata e contrapposta alla rappresentanza del Sole Oriente. Cfr. *Ann.* 1838 p. 266 sgg. e Jahn, Arch. Beitr. p. 118 sgg.

[32]) Verg. *Æn.* VII, 785; Ovid. *Fast.* 219, ec. Cfr. Jahn, Arch. Zeit. 1864 p. 174. La corona turrita è attributo costante di Kybele, così nelle monete greche, come in quelle romane.

[33]) Cfr. sopra nota 24 e più innanzi nota 75. Sui rapporti d'origine di Kyrene con Creta, specie con Axos nella regione dell'Ida, attestata dal mito di Phronime (Erod. IV 154), si veda Studniczka, Kyrene p. 126 sgg. Nella tazza

La composizione animale è la medesima. Alla dea eretta sul dorso del felino centrale dello scudo precedente, è sostituita la pianta pino (*pinus pinea*), che nella flora montana greca rappresenta, per le sue frondi sempre verdi e pe' suoi frutti abbondanti ed estremamente prolifici, la massima potenzialità vegetativa e genetica[34].

Che il pino sia l'albero sacro del culto di Rhea-Kybele si sa dalla letteratura[35] e dai monumenti greci e romani[36].

Perciò la pigna e il ramo di pino, tanto qui, come negli scudi *A* e *B*, ritornano materialmente associati e araldicamente fusi con il corpo o con la natura maschia del leone[37].

Il leone poi, come è simbolo della forza fecondativa del sole canicolare[38], così è simbolo animale della forza suprema di Giove[39].

I due leoni che vengono ad aspirare l'apice, il boccio e il frutto (κῶνος) di questa pianta, fecondata dal seme leonino o gioviale, e gli sfingi che si appoggiano alla relativa fronda presso la radice, esprimono quanto mai trasparentemente il concetto insito nella natura del pino e della dea da esso pino rappresentata[40]. Non altrimenti il πρέμνον ἐκκεκομμένον di Tespia e l'ἄξοος σανίς di Samo erano rappresentanti vegetali di Hera[41]; non altrimenti la quercia del mito di Erysichthon esprimeva Demetra[42], il mirto Afrodite[43], il sicomoro Nouit degli Egizi[44] e la corrispondente palma di dactylifera, ossia l'albero della vita assiro-babilonese, rappresentava Istar e Tanit[45].

cirenaica, Arch. Zeit. 1881 taf. 12.3, già interpretata con Prometeo, fu giustamente riconosciuto dallo Studniczka (p. 14 sgg.) Giove in trono fronteggiato dall'aquila volante. Nella tazza, Arch. Zeit. 1881 taf. 13.5, io riconosco di nuovo Giove Ideo in trono, con a fronte Kyrene, figlia di Rhea, pure in trono e caratterizzata dai leoni affrontati sottostanti.

34) Richiamo qui le parole con cui Apollonio I, 1142 sgg. descrive le piante (δένδρεα) del culto arboreo di Rhea e gli animali (θῆρες), che uscendo dalle foreste e dai loro covi vengono a lambire queste piante.

35) Ovid. *Met.* 10, 104; Marziale 13, 25; Servio *ad Æn.* 9, 85; Prudenzio, *Peristeph.* 10, 196 Arnob. V, 7 ec. Sul simbolismo del pino ved. Baudissim, Stud. zur semit. relig. II p. 203.

36) Ved. le pubblicazioni citate a nota 19. Nella nostra tav. I n. 14 è riprodotto ex Baumeister, Denkm. p. 866, il ben noto rilievo dell'ara taurobolica edita da Zoega (*Bassir.* I, 13), esibente l'albero sacro del culto di Kybele accompagnato dagli altri simboli materiali ed animali di esso culto.

37) Cfr. nota 7 e la spiegazione che do nello studio seguente p. 52.

38) Cfr. Preller-Robert, Griech. Myth. I p. 435.

39) Cfr. l'epiteto di ταυροκτόνος dato al leone del culto di Rhea in Sofocle, *Phil.* 400.

40) Cfr. l'epiteto δενδροφυεῖς dato ai primi uomini figli di Rhea in un fr. di poesia stato già riferito a Pindaro (Bergk, *P. L. Gr.* III 711, fr. inc. 84):

οὓς πρώτους ἥλιος ἐπεῖδε
δενδροφυεῖς ἀναβλαστόντας

Cfr. anche Nonno XIX 25.

41) Per il πρέμνον ἐκκεκομμένον di Thespiae ved. nota 28. Dell'ἄξοος σανίς di Samo parla Callimaco nei noti versi conservatici da Euseb. *Praep. evang.* 3, 8:

οὐ Σμιλικὸν ἔργον εὔξοον ἀλλ' ἐπὶ τεθμῷ
δηναιῷ, γλυφάνου ἄξοος ἦσθα σανίς.

42) Ovid. *Met.* VIII 739 sgg. L'Inno omerico *in Cer.* 123 fa venire Demetra, dea parallela a Rhea, da Creta. I miti cretesi di Iasion e Giove Zagreo (= Dionysos) confermano il parallelismo del culto di Rhea con quello di Demetra e mostrano come da Giove Ideo si passi all'idea di Giove Zagreo, Plutone e Pluto (cfr. Milchhöfer, Anf. d. Kunst p. 203). Sull'identificazione di Demetra a Rhea v. sopra p. 6 nota 22.

43) Paus. V 13, 4; Serv. *ad Æn.* V 72; Apollod. III 14, 13, ec.

44) V. Rosellini, *Mon. civ.* tav. 134, 3; Maspero, Hist. d'Or. I p. 185.

45) Insieme con il cilindretto dato di sopra, nostra fig. 2, e con quelli in Perrot II figg. 69,

La sintesi plastica dei concetti mistici e religiosi espressi negli scudi *B, C, D* è data dall'antichissima immagine rupestre del corridoio del santuario di Iasili-kaïa in Cappadocia e, a grande distanza di tempo (sec. II d. C.), da alcune monete imperiali romane di Licia e Caria, inspirate al culto della stessa dea [46]. Nel simulacro di Iasili-kaïa (v. nostra tav. I n. 8 ex Perrot IV fig. 320) hai la dea madre del popolo Hetheo religiosamente e araldicamente concepita, al pari di Rhea sui nostri scudi, nel triplice aspetto di madre degli dei e degli uomini (antropomorfa), degli animali (zoomorfa) e delle piante (dendromorfa) [47]. Nelle monete di Myra in Licia (cfr. nostra fig. 11) e di Afrodisia in Caria, esibenti il medesimo tipo, hai il suo ἄγαλμα antropomorfo posto sopra un albero fronzuto e fiancheggiato da due serpi e da due uomini, che sono, come sarà dimostrato più innanzi, i suoi rappresentanti demoniaci, i suoi figli e coltivatori (Kureti) [48].



Fig. 11
Moneta di Myra.

Più semplice è il simbolismo delle monete cretesi di Hierapytna nel sec. IV e II a. C., dove prima alla testa leonina di Giove (sec. IV: nostra fig. 12), poi a quella turrita di Rhea (sec. II: nostra fig. 13), è contrapposto

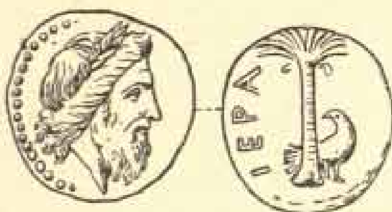


Fig. 12

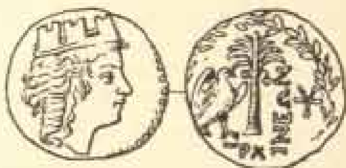


Fig. 13

un albero di palma fruttifera. L'aquila gioviale ai piedi di detta palma indica trattarsi della pianta, simbolo vegetale di Rhea, cioè della dea che

343, riprodotti nella nostra tav. I 3-4, vedansi le rappresentanze raccolte dal Bonavia, The sacred Trees of the assir. monum. in Babil. and orient. Record III pp. 1-61 e dal d'Alviella, La migration des symboles, Paris 1891 p. 146 e sgg.

[46]) Sul ritorno alla religione fisica antichissima fattosi, per ragioni di stato, fin dal tempo dei Flavi, ved. in questi Studi la mia *Nota esegetica sulla stele di Amrit* ec. p. 33 sgg.

[47]) Questo simulacro, finora non potutosi bene spiegare, mi sembra acquisti così un significato chiaro ed eloquente. Perrot (IV p. 642) ebbe il torto di crederlo virile. Il De Cara (*Hetheo-Pelasgi* p. 194 sgg.) intravide per il primo il senso di questa immagine, mettendola giustamente in rapporto con quella vicina di Sutekh, Perr. IV figg. 318, 321. La trave (δόκανον) o la tavola di legno (σανίς), con cui termina inferiormente, richiama lo ξόανον greco di cui questo simulacro può dirsi il prototipo. I leoni o leonesse o pantere, connaturate con la figura umana, richiamano il notissimo simulacro dell'Artemis di Efeso e le analoghe immagini d'Afrodite di Afrodisia, edite dal Fredrich in Athen. Mittheil. 1897 taf. XI p. 361 sgg., di cui questa stessa immagine sembra essere pure il prototipo. Altre osservazioni sulla dea madre degli Hethei faccio nel *Saggio di teogonia hethea*, che pubblico più innanzi p. 33 sgg.; altre ne farò trattando della religione preellenica (cfr. nota 93).

[48]) Anche i tipi di queste rare e importantissime monete vengono così ad acquistare una nuova luce. La loro relazione con Myrrha e con il culto di Kybele, Attis e Adone (Apollod. III 14, 13; Igino, *fab.* 58, 161, 164, 251, 371) era stata

Kyrbas, uno dei Telchini, terzo Cabiro o Coribante, avrebbe, secondo la mitologia, trasportata da Rodi alla città cretese, da lui denominata [49].

E) SCUDO DELL' AQUILA

Atl. Ideo tav. IV; Am. Journ. 1888 pl. 17; nostra tav. I n. 15.

« Predomina in questo scudo, scrive l' Orsi (o. c. p. 823), un sincretismo di principii animali ed una mescolanza tale di figure, che ne è molto difficile una interpretazione assoluta ed esatta, poichè non si può determinare se sia al tutto casuale e capricciosa la giustapposizione dell' uccello, della serpe, dello sfinge, dell' irco e del leone, o se invece queste figure animali non costituiscano per avventura un' armonica composizione simbolica ed allegorica di senso determinato. Già in due scudi si notò il leone espresso in forma economica e ridotta, che serra fra le zampe le sfingi, lo stesso fatto si ripete qui, col solo divario che al leone è sostituito un grosso uccello. »

Il motivo principale della decorazione periferica, non contemplato dall' Orsi, è esso stesso di carattere sacro, essendo composto di una serie di patere sacrificali umbellicate e baccellate, quindi irradiate come altrettanti astri [50].

L' uccello di rapina del centro, *vultur* od aquila, non si può dubitare che abbia un significato religioso, essendo associato allo sfinge. Come nei monumenti assiri e fenici e nelle stesse leggende indiane, l' aquila esprime il principio celeste o divino in contrapposizione con il principio demoniaco. Nella tazza di Palestrina della caccia al cervo (Perrot III fig. 543), un uccello simile, una volta sostituito dal disco solare alato, un' altra volta da un ente a testa umana e corpo aquilino, rappresenta in cielo la divi-

---

intraveduta (Head, *Hist. Num.* p. 521 e 578); ma per capire tutti i particolari di questa composizione, bisogna considerarla quale una rappresentanza religiosa riferentesi al primitivo culto di Rhea-Kybele. L'Artemis greca e l'Afrodite, in ultima analisi, sono, a mio giudizio, emanazioni parziali, aspetti individuali e locali, sdoppiamenti di Rhea-Kybele. Come la suprema divinità degli Hethei si sdoppia in un dio Soutekh, che per un lato corrisponde per gli attributi all'Ercole greco e per una parte all'Ares (v. in questi « Studi » pp. 41, 47), così Rhea-Kybele (il nome hetheo non lo conosciamo, se non è Sekhet degli Egizi), si sdoppia in una divinità che emana da lei, e che è insieme il prototipo dell'Artemis e dell'Afrodite (Kyrene-Adrastea).

[49]) Kyrbas, com' è dichiarato da Stefano di Bisanzio, era il primitivo nome di Hierapytna. Intorno a Kyrbas identico a Κορύβας ved. Orfeo, *hymn.* 39; Call. *hymn.* I 46; Licofrone 77 e Strabone X 472. Intorno a Kyrbas terzo Cabiro, ved. Orfeo, *hymn.* 39 coi commenti del Lobeck, Aglaoph. 1259, e del Gerhard, Gesamm. ak. Abhandl. II p. 248, 253.

[50]) Cfr. le comuni patere baccellate (φιάλαι) rinvenute nell' antro Ideo (*Atl.* tav. XII 8) e a Olimpia, corrispondenti con quelle che riempiono i lebeti delle più antiche tombe di Vetulonia. Per Vetulonia mi riferisco specialmente al gruppo dello scudo della tomba del Duce: Falchi, *Vetulonia* tav. IX; Milani, *Mus. top. dell'Etruria* p. 28. In Etruria nel sec. III i defunti eroizzati recano spesso una patera μεσόμφαλος sbalzata in forma d' astro solare e dorata, per esprimere la libazione divina cui partecipano.

nità[51]. Che l'aquila rappresenti il cielo soleggiato e sia come l'incarnazione volatile della suprema *vis* divina, si deduce dalle più antiche rappresentanze religiose ed araldiche della Caldea, particolarmente dall'aquila

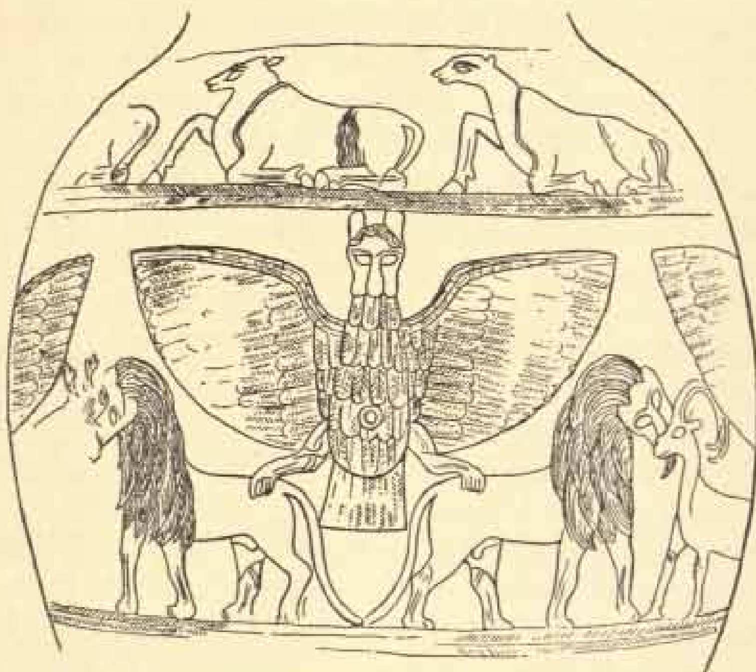


Fig. 14 — L'aquila leontocefala nel vaso d'argento di Entemena.

leontocefala dei monumenti di Tello (ant. Sirpourla) scoperti dal Sarzec e pubblicati dall' Heuzey[52].

[51]) V. Clermont-Gannau, L'imagerie phénicienne et la mythologie iconologique, Paris 1880, pp. 28, 89, ec. pl. I. Nella tazza di Palestrina la divinità volatile che nella VI scena trasporta in cielo a salvamento la biga del pio cacciatore, fu dal Clermont-Gannau spiegata come di essenza femminile e identificata con Tanit, perchè la relativa testa umana presenta in realtà i tratti di Isis-Hathor. D'altronde il cacciatore nella scena precedente aveva fatto sacrifici tanto alla divinità maschile, rappresentata dal disco solare alato, quanto a quella femminile, rappresentata dal disco e crescente lunare. Nella penultima scena, l'VIII, quando il cacciatore si trova di nuovo alle prese con lo scimmione, è salvato dalla divinità maschia, rappresentata dall'aquila. Quest'ultima aquila non è da confondere con gli altri uccelli più piccoli delle scene I-III, esprimenti semplicemente l'aria.

[52]) Ved. Mon. Piot 1894 p. 7 pl. II e 1895 p. 5 sgg. pl. II. Dopo quel che ho detto sul simbolismo del leone nei nostri scudi, non è da maravigliarsi se nel paese, dove si usava da secoli il linguaggio per simboli e indici animali, volendosi esprimere cielo e sole, s'immaginasse un'aquila (cielo) con la testa del leone (sole). L'aquila leontocefala corrisponde alla concezione del leone aetocefalo, cioè al Tiâmat dei Caldei (Maspero, Hist. d'Or. p. 541), che è il prototipo del grifo greco, l'animale degli Arimaspi, del culto Gioviale e del culto Apollineo. I citati monumenti di Tello sono tanto più importanti per noi, in quanto si possono considerare come i prototipi caldei della concezione araldica e religiosa cui si è inspirato l'artefice dei nostri scudi. Il vaso d'argento di Entemena, di cui diamo qui sopra (fig. 14) una riproduzione parziale ex Mon. Piot 1895 pl. II, e che Heuzey giudica anteriore alla dinastia dei Sargani (3750 a. C.), esibisce l'aquila leontocefala poggiante gli artigli una volta su due leoni, come in altri rilievi caldei (Mon. Piot 1894 pl. II e Maspero o. c. p. 605), una volta su due stambecchi, ed una volta su due capri. Torna quindi associata alle coppie di animali che rappresentano in terra la massima forza genetica. Questa triplice rappresentazione araldica decora in giro la parte più nobile del vaso

Lo sfinge di questo scudo, corrispondente a un tipo più miceneo che asiatico[53], sarebbe quindi associato all' aquila nell' identico senso, come negli scudi precedenti vedesi associato al leone. Lo sfinge soggiogato dall' aquila esprimerebbe precisamente la forza eterna, arcana e spirituale del sole diurno e notturno soggiogata e dominata dal cielo radioso e dall' atmosfera piovosa o caliginosa, espressi dalle patere periferiche. Tutti gli altri animali che circondano il gruppo centrale servono ad accentuare il carattere fisico, religioso e cosmogonico della composizione. I leoni sono certo quelli di Rhea. I serpi bicorni sono i primi demoni del kosmos (πρεσβύτατοι δαιμόνων); sono simboli del mondo inferiore e demoniaco, dello spirito buono (ἀγαθοδαίμων) e cattivo (κακοδαίμων), e della rigenerazione terrestre; per fermo sono i medesimi delle citate monete di Myra e di Afrodisia (fig. 11), i medesimi delle monete cretesi di Itanos (nostra fig. 15)[54].



Fig. 15 — Moneta d' Itanos.

Anche il capro è simbolo di fecondità e rigenerazione terrestre: come tale sui cilindri caldei assiste alla lotta di Gilgames ed Hea-bani con il leone ed il toro (Perrot II fig. 332); e nei cilindri assiri assiste all' adorazione dell' albero della vita (Perrot II fig. 69 = nostra tav. I n. 3).

di Entemena; nella zona superiore si ha una serie di tori o buoi in riposo; infine sul piede del vaso, animali pascenti. Che questa decorazione animale, il toro compreso (*urus*), abbia un senso simbolico analogo a quello degli scudi cretesi, resulta dal fatto che i leoni lambiscono amorevolmente gli animali della loro preda più facile, e dalla circostanza che i capri e gli stambecchi sono posti, al pari dei leoni, sotto la protezione diretta dell' aquila leontocefala, simbolo zoomorfo ed emblema non dubbio della divinità e del potere supremo.

[53]) Ilberg, Die Sphinx p. 5, nota giustamente che la forma della tiara non è egizia, come alcuni hanno creduto, ma asiatica, e che ha un singolare riscontro con la copertura del capo dei Micenei (cfr. Reichel, Hom. Waffen p. 120). Invece di asiatica potrà dunque dirsi meglio di origine preellenica.

[54]) Il senso più esatto dei serpi bicorni si capirà dopo l' esame del quinto scudo (*F*). Per ciò che riguarda Itanos, è nota la contesa fra gli abitanti di tale città e quelli di Praesos e di Hierapytna per il possesso del tempio di Zeus Diktaios, cioè per il monte della nascita di Giove, secondo la leggenda eteocretese (cfr. l' iscr. Pashley I p. 290; *C. I. Gr. add.* 2561 *d*). I tipi delle monete di Itanos (v. Svoronos, Num. de la Crète pl. XVIII 21-36; XIX 1-27) non sono senza rapporto con il culto di Giove Ideo. Osservo che i serpi o draghi del rovescio delle monete della seconda metà del sec. V (430 a. C.) e del sec. IV sostituiscono l'astro solare delle monete più antiche (Svoronos pl. XVIII 21-26); e che essi sono come l'emanazione terrestre dell' ente divino rappresentato nel diritto. Questo ente, creduto Dagon, o Glauco, o Tritone, deve, secondo me, identificarsi con l' ἅλιος γέρων dei bronzi d' Olimpia, e non sarebbe se non il rappresentante demoniaco di Giove marino, ossia Posidone, fratello di Giove Ideo. L' aquila associata al Tritone e contrapposta alla testa di Athena Salmonia delle monete posteriori di Itanos (Svoronos pl. XIX 10-24), rende più chiaro il rapporto fra Giove montano e Giove marino, cioè fra Giove Ideo e Posidone.

La composizione pertanto, mentre risponde alle idee religiose asiatiche ed ai tipi dell' arte assiro-babilonese, non è nemmeno priva di significato in rapporto con la saga cretese dell' allevamento di Giove nell' antro Ideo; perchè il capro richiama la capra Amaltea, e l' aquila, ministra di Giove, è simbolo κατ' ἐξοχὴν del culto gioviale.

Gli altri animali, i leoni, lo sfinge ed i serpenti, rappresentano le forze vive ed arcane della natura, creata, dominata e moderata da Giove e Rhea. In un senso analogo, anzi identico, nelle più antiche e più tarde monete

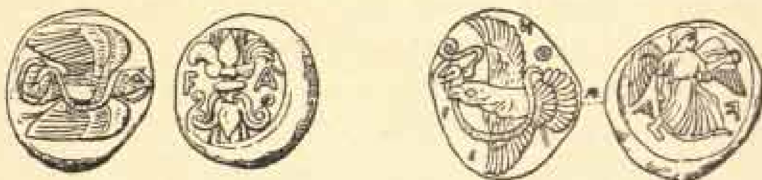


Fig. 16 Fig. 17
Monete d' Elide.

autonome di Elide l'aquila in lotta col serpente vedesi prima contrapposta alla folgore gioviale o all' immagine di Eirene-Nike, uguagliata a Rhea-Kyrene (sec. VI a. C. — nostre figg. 16, 17)[55]; poi contrapposta alla testa leonina di Giove Olimpio (sec. VI-III a. C. — nostra tav. II n. 16)[56].

F) SCUDO DETTO DEI GUERRIERI

Atl. Ideo tav. V; nostra tav. II, 2.

Nel disegno è stata riprodotta soltanto la parte meglio conservata dell' ἄντυξ; l' ὀμφαλός a testa leonina fu omesso per essere troppo frammentario.

La decorazione figurata consta di due guerrieri piegati in arco ed affrontati e di due leoni a loro sottoposti, che vanno a fiutare un sacro emblema.

Che questi guerrieri sieno rappresentati in atto di giuocare al cesto o al pugilato, sarebbe determinato da certe correggiuole che legano gli opposti loro pugni[57]; del resto sono ambidue armati, l' uno fornito di pileo

---

[55]) Cfr. le mie osservazioni sui tipi monetari di Eirene-Nike ed Eirene-Eris in Röm. Mittheil. 1890 p. 94 sgg.

[56]) Le più antiche monete di Elide (480-421 a. C.), già messe in relazione con il Διὸς τέρας αἰγιόχοιο di Omero Il. XII, 211 (v. Head, *Hist. Num.* p. 353), ora si capiscono nella vera loro luce religiosa. Le nostre incisioni figg. 16, 17 sono desunte da Head, Brit. Mus. Coins pl. 14, 26, 27. La moneta più tarda tav. I n. 16, è desunta da Head, *H. N.* p. 356 fig. 236.

[57]) V. Orsi o. c. p. 805.

di tipo assiro o greco-ionico, l'altro di una specie di tiara persiana chiusa. La corazza e gli scudi sono espressi come se fossero di bronzo, quindi decorati di bullette e graffiti.

Il senso altamente religioso di questa decorazione, essendo finora sfuggito, non si è data a questo scudo l'importanza che merita in rapporto con gli incunabuli dell'arte greca e con le prime espressioni figurate della religione e mitologia ellenica.

La mia spiegazione s'accorda naturalmente con quelle che abbiamo date a tutti gli altri soggetti degli scudi cretesi.

I due guerrieri non sono altro che i Kureti o i Koribanti, i primi uomini, nati dalla pioggia come l'albero dalla terra (cfr. il loro epiteto δενδροφυεῖς), e naturali adoratori e sacerdoti di Rhea loro madre [58]. Armati di scudi di bronzo (cfr. epiteto χαλκάσπιδες proprio dei Kureti) e di corazze enee (cfr. epiteto χαλκοχίτωνες proprio dei Cretesi), sono rappresentati in atto di giuocare un po' la pirrica, come i Kureti ed i Koribanti della mitologia e un po' il pugilato, come i Dioscuri con cui si identificano [59]. Ma, più che giuocare la pirrica o il pugilato, essi sostengono e custodiscono il padiglione florale dell'emblema divino espresso nella parte inferiore dello scudo.

Che cos'è questo emblema?

In apparenza è il disco o la ruota solare alata degli orientali (nostra tav. II nn. 3, 4), in sostanza è qualche cosa di più esplicito. Il disco infatti corrisponde propriamente ad una patera sacrificale baccellata, o irradiata, e non potrebbe quindi meglio esprimere simbolicamente la libazione celeste, ossia il beneficio della pioggia sulla terra [60].

Le ali e la coda sono quelle dell'aquila gioviale dello scudo *E*, le braccia protese stringenti due folgori, se pur sono desunte dalle immagini di Bel-Marduk dei Caldei (v. Maspero, Hist. d'Or. I p. 541), o da quelle di Ahura-Mazda degli Assiri, non vi ha dubbio, che, nel caso nostro, sono quelle determinatamente di Giove Ideo siderale pluvio e tonante [61].

---

[58]) Ovid. *Met.* IV 282 « largoque satos Curetas ab imbri. »

[59]) Cfr. il bronzo ionico ricordato di sopra proveniente dalla Troade con Kybele imposta sui Dioscuri (nostra tav. I n. 9). I Dioscuri come dei marini sono cavalieri (cfr. il mito vedico degli Açvini), come dei terrestri sono pugillatori (mito di Castore, Polluce ed Amico nella letteratura e nelle rappresentanze specialmente etrusche, Gerhard, Etr. Spiegel, taf. 171, 302 e cista Ficoroni). I greci li chiamavano ἄνακτας, μεγάλοι θεοί, τὼ Σιώ (Sparta). L'epiteto di ἄνακτας e di μεγάλοι θεοί essi avevano in comune con i Kureti o con i Kabiri; v. Paus X 38, 3 e gli altri luoghi citati dal Maury, Hist. de la rel. II p. 210, 1. Ercole Ideo di Olimpia, il Callinico dei Dori, è uno dei Dattili o dei Kureti cretesi. Secondo Pindaro Ercole Ideo fu il primo vincitore dei giuochi di Olimpia, secondo Pausania III 201, il patrono dei pugillatori. I giuochi stessi di Olimpia si collegano, come ha ben notato il Maury II 251 sgg., con il culto dei Kureti.

[60]) Cfr. le patere decorative dello scudo dell'aquila (*E*) dichiarate di sopra p. 13 sgg.; e quella del centro dello scudo a zone animali, *Atl. Id.* tav. VII.

[61]) Giove siderale, contornato dalla costellazione dell'Orsa maggiore e in atto di brandire la folgore vedesi rappresentato nelle monete

Per persuadersi di siffatta interpretazione bisogna riferirsi alle simili immagini emblematiche di Ahura-Mazda (= Assur = Ormuzd) della religione assira [62]; e soprattutto mettere a raffronto col nostro scudo il famoso ciondolo d'oro della terza tomba del κύκλος miceneo (Schuchhardt fig. 195 = nostra tav. II n. 5). Questo ciondolo, finora non capito, esprime ideograficamente nella sua forma più antica la medesima concezione religiosa espressa nello scudo cretese, cioè l'immagine mista antropomorfa, zoomorfa e dendromorfa o florale del dio supremo dei Preelleni. Anche nei più antichi crateri di Olimpia, Giove vedesi decorativamente e simbolicamente rappresentato in questa medesima forma: ora barbato all'assira, ed ora imberbe; sempre associato ai grifi od ai draghi demoniaci (δράκοντες), propri del suo culto [63].

I leoni che nel nostro scudo vengono a lambire questo sacro emblema sono i leoni appunto di Rhea, i quali, non senza ragione, ritornano perciò nella decorazione di tutti i principali scudi cretesi, e sono messi direttamente in rapporto, o con Rhea (scudi *B, C, D*), o con Giove Ideo (scudi *A, E, F*).

La composizione dello scudo dei guerrieri, che si presentava come la più oscura e impenetrabile, messa pertanto semplicemente in rapporto col culto di Giove Ideo, e col mito dei Kureti o Dattili, diventa più chiara d'ogni altra, e sta bene a riscontro con le composizioni equivalenti e parallele del primo e quinto scudo (*A, E*).

---

cretesi di Tito con l'iscrizione esplicativa: ΖΕΥΣ ΚΡΗΤΑΓΕΝΗΣ, mutata in quella arcaistica di ΤΑΝ ΚΡΗΤΑΓΕΝΗΣ nelle monete del medesimo tipo coniate da Domiziano (ved. nostra fig. 1 ex Duruy, Hist. d. Gr. I p. 187). La forma ΤΑΝ, già adottata nelle monete augustee di Polyrrhenium (Svoronos XXVI 30) ricorda *Zan* dei Fenici e *Tin* degli Etruschi.

[62]) Per brevità mi limito a richiamare le rappresentanze in Perrot II figg. 19, 69, 204, 343, 685, di cui due sono riprodotte nella nostra tav. I nn. 3, 4, e due a tav. II nn. 3, 4.

[63]) Ved. Furtwängler, Bronzen von Olympia, taf. XLIV 783-4 e taf. XLIX b. Nella nostra tav. II nn. 6-7 ho fatto riprodurre due di questi emblemi insieme col cratere dorico (n. 8), dove se ne vede l'applicazione sull'orlo fra sei protomi di grifo. Questi emblemi ornamentali, rimasti fin qui incomprensibili (v. Furtwängler, Arch. Zeit. 1879 p. 180 sgg.; Bronzen v. Olimpia, p. 115 e p. 117 sgg. ed Holleaux, Bull. de Corr. hell. 1888 p. 380 sgg. pl. XII), ora si capisce come andassero insieme con le protomi di drago o di grifo, simboli animali e demoniaci dei Kureti o Dattili (cfr. sopra p. 15 e più oltre p. 20). L'emblema a testa barbata (Olympia n. 765 = nostro n. 7) risponde ad un'idea diversa da quello a testa imberbe. Il tipo barbato, stilisticamente identico alla testa del dio espresso nel primo scudo, rappresenta, come si vedrà più oltre, Giove concepito quale dio padre, celeste e pluvio. Il tipo imberbe, che si ha anche nell'esemplare di Perdico Vrysi, rinvenuto presso il tempio di Apollo Ptoo (v. Holleaux l. c.) e particolarmente in Etruria (cfr. tesoro di Palestrina, *Mon. Ist.* XI tav. II 10*b,c*), risponde invece al concetto di Giove solare, giovanile, figlio di sè stesso (cfr. *Iupiter Anxur*, *Tinia* degli Etruschi), che, sdoppiato, diventa Apollo. (V. anche la moneta spiegata in questi « Studi » p. 45 fig. 9).

Il concetto dualistico di questo emblema divino è dimostrato all'evidenza dall'esemplare bicipite di Van, dato dal Perrot II fig. 392. Il culto di Apollo è rappresentato anche nell'antro Ideo (cfr. l'idoletto d'Apollo in *Atlante*, tav. XII n. 1). I serpenti trovati nell'Antro Ideo (*Atl.* tav. XII n. 16, testo p. 744) corrispondono ed equivalgono ai draghi o grifi dei tripodi e crateri di Olimpia.

III

A questo punto della nostra analisi il significato del primo scudo va diventando chiaro.



Fig. 18 — Giove Dolicheno.

Dopo quel che ho detto non si potrà dubitare, opino, che la figura costituente l' emblema del primo scudo, modellata sul tipo dell' Izdubar assiro-babilonese e del Melqart fenicio, sia essa pure l' immagine antropomorfa di Giove Ideo in lotta con le forze vive della natura, simbolicamente esemplate nel mondo animale dal leone e dal toro [64].

Che questa sia la vera interpetrazione di tale figura, oltre essere confermato dal raffronto con i soggetti cosmici offerti dagli altri scudi, mi

[64]) Due anni or sono, allorchè scriveva la mia interpetrazione degli scudi cretesi, non aveva presente la rappresentanza di Giove Dolicheno qui sopra riprodotta ex Roscher's Lexicon I p. 1193 (cfr. Seidl, Dolichenuskult taf. III, 1) e che, sebbene di tarda epoca romana, risale alle origini del culto pelasgico di Giove Dolicheno, e, come tale, risponde in maniera singolare ai concetti fisici cui si è inspirato l'artefice dello scudo cretese. L' astro presso la testa di Giove ed il toro alludono evidentemente alla sua natura solare o siderale (cfr. nota 61); la folgore e la barba esprimono la sua natura celeste e pluvia; l'armatura e la bipenne (πέλεκυς) sono indici certi della sua natura battagliera (cfr. Giove Labrandeo). La Vittoria che gli sta accanto e la sua azione di trionfatore lo dimostra *Callinico* come Ares, Ercole e Minerva, gli dei della guerra che emanano da lui e che egli tutti incarna e rappresenta. Ares il dio caro alle milizie, è impersonato da lui medesimo; Ercole e Minerva gli stanno accanto come suoi accoliti.

par dimostrato dalla circostanza veramente notevole che il dio, trionfatore del leone e del toro, è fiancheggiato da due ministri del culto, plasticamente modellati anch' essi sul tipo dei Geni assiri, ma forniti degli attributi propri dei sacerdoti demoniaci del culto di Rhea cretese e Kybele frigia.

Quei Geni alati, soprannaturali, spirituali, tengono sostanzialmente luogo dei Kureti mitologici e realistici esibiti dal quarto scudo (*D*), e corrispondono, nel mondo animale, ai serpenti demoniaci del quinto scudo (*E*); nel mondo religioso e spirituale, ai Kabiri dei Fenici (= serpenti Esmum e Taaut)[65], agli ἄνακτες, μεγάλοι θεοί e τὼ Σιώ dei Tracio-pelasgi, degli Ioni e dei Dori[66].

Quei Geni, paragonabili ai Marutas vedici, ossia ai venti compagni di Indra (cfr. le rappresentanze dei venti nell' arte caldea, Maspero o. c. p. 633), suonano i timpani, perchè i timpani, in fondo, sono dischi metallici corrispondenti agli scudi; perchè i timpani o cembali appartengono specificamente al culto di Giove Ideo frigio e cretese; e perchè i timpani, al pari e meglio degli scudi, sono espliciti simboli del tuono e dello scrosciare della pioggia, che Giove tonante e pluvio, abitatore delle caverne negli alti monti nevosi, manda a benefizio della terra e di tutti gli esseri viventi:

> tympana tenta tonant palmis et cymbala circum
> concava, raucisonoque minantur cornua cantu,
> et Phrygio stimulat numero cava tibia mentis.
>
> Lucrezio II, 618-20.

La concezione antropomorfa di Giove Ideo tonante, gran vincitore delle forze vive della natura e primo Dattilo (*Damnameneus*), offerto dal primo

[65]) Si confrontino i Kabiri rappresentati sulle monete fenicie, ed ai quali è dato per attributo il serpente (Eckhel. *D. N.* III pp. 254-275) e si noti specialmente la moneta delle Baleari Perrot II p. 287, dove il maggior Kabiro (*Esmum*) oltre all' attributo del serpente reca il martello, simbolo delle arti metallurgiche, cui presiede. I Kabiri essendo parificati ai serpenti, è naturale che si considerino come incantatori. Il serpente *Esmum* è uno dei Kabiri, propriamente quello che viene poi ad identificarsi con Esculapio (Ἀσκλήπιος λεοντοῦχος ed ὀφιοῦχος). Cfr. Movers, Die Phönizier p. 532.

[66]) Per il culto dei Kabiri sul suolo greco, certamente antichissimo, e sulla famosa triade trace di Ἀξιέρος, Ἀξιοκέρσος ed Ἀξιοκέρσα ved. Lobeck, Aglaophamus pp. 1203-95; Lenormant in Saglio, Dictionn., art. *Ceres*, *Cabiri*. Per la letteratura più recente ved. Roscher's Lexicon, voce *Kabyri*, e l' appendice in fine al 1° vol. della Griech. Mythol. di Preller-Robert pp. 847-864. — Ora si capisce la rappresentanza delle succitate monete di Myra di Licia (fig. 11) e di Afrodisia di Caria, con i serpenti (πρεσβύτατοι δαιμόνων) uscenti dall' albero della dea madre, associati ai primi uomini martellatori (Kureti), nati dalla stessa pianta (δενδροφυεῖς). Ora si capisce la rappresentanza dell' ara di Pergamo col Kurete martellatore identificato al maggior Kabiro e come tale associato a Kybele (Puchstein in Sitz. Ber. d. Berl. Akad. 1889 p. 330 e Conze, *ibid.* 1891 p. 275). Ma quante altre rappresentanze inspirate alla religione protogreca non diventano ormai chiare!

I Kureti e i Kabiri corrispondono alla medesima sostanza religiosa, salvo piccole modificazioni di carattere locale. La loro origine non è fenicia, ma hethea (vedi il mio *Saggio di teogonia hethea*, facente seguito al presente scritto).

scudo, avvicina necessariamente Giove a quella emanazione gioviale che nella mitologia greca s' incarna e s' impersona nell' Ercole Ideo, cioè nell' Ercole Callinico dei Dori, primo vincitore dei giuochi atletici in Olimpia (Pindaro, *Olymp.* III 11, XI 42), e dagli stessi antichi considerato come uno dei Dattili o dei Kureti, venuto da Creta, sotto il regno di Kronos (Paus. V, 7, 6). Vien chiaro per tal fatto, come e perchè gli antichi equiparassero Giove Olimpio a Giove ed Ercole Idei, come e perchè essi mettessero il culto di Giove e la grande istituzione atletica del santuario di Olimpia in diretta relazione con Creta [67].

Mettendo, dopo ciò, in reciproco raffronto fra loro le rappresentanze dei sei principali scudi dell' antro Ideo, mi sembra riuscir ormai evidente il perfetto parallelismo fra la concezione antropomorfa del primo scudo e quella animale di tutti gli altri.

Nel primo scudo (*A*), volendosi esprimere plasticamente Giove umano, nel mondo umano, si rappresenta nelle forme e nella natura del primo e più forte lottatore eroico, quindi in atto di abbattere, come Ercole, come il θεῖος ἀνὴρ dei Dori, come l' ἀνὴρ θεός di Pindaro e Sofocle, i più forti animali terrestri (cfr. mito di Ercole in lotta col toro cretese e col leone nemeo) [68]; nel quinto e sesto scudo (*E*, *F*), volendosi invece esprimere Giove celeste e volatile, nel mondo celeste, si rappresenta nelle forme e nella natura del primo e più forte lottatore celeste, cioè in quelle dell' aquila; infine negli altri scudi (*B*, *C*, *D*), volendosi esprimere Giove animale, nel mondo terrestre, lo si rappresenta nelle forme e nella natura del primo e più forte animale terrestre, cioè in quelle del leone.

IV

Una volta entrati in questo ordine di idee spirituali, religiose, e cosmogoniche, vien naturale e conseguente la presunzione che anche le decorazioni figurate degli altri scudi cretesi e delle patere, grandi e piccole, trovate nell' antro Ideo, rispondano al medesimo antichissimo simbolismo locale antropomorfo e zoomorfo.

---

[67]) V. Paus. V 7, 6, Strab. VIII 355, Diod. V 64, 6. In altro luogo lo stesso Pausania (V 14, 7; VI 232) fa parola degli altari di Ἡρακλῆς Ἰδαῖος παραστάτης. L'epiteto di παραστάτης, come pur quello di ἀλεξίκακος, Ercole ha in comune col primo Dattilo. Il culto di Rhea e dei Kureti a Olimpia è d' altronde testimoniato dai cembali e da altri strumenti del culto Ideo cretese trovati nei più profondi strati. Ved. Furtwängler, Bronzen von Olympia p. 70 taf. XXVI

[68]) Intorno ad Ercole considerato come l' ideale dell' uomo dorico, ved. Wilamowitz in Euripides Herakles [2] (1895) I p. 19 e Tumpel, Philologus N. F. 48 p. 608 sgg.

Nello scudo frammentario delle cacce:

G) *Mus. Ital.* II p. 833; cfr. nostra tav. II nn. 9, 9ᵃ,

io vedo una concezione figurata dell' Ercole protogreco, correlativa a quella esibita dal primo scudo.

Pari all' Indra vedico, pari a Vishnu, Ercole, con i suoi dardi, libera la terra dalle fiere e dagli altri animali selvatici (orsi, ippopotami, avoltoi).

Fig. 19 — Moneta di Praesos.

Nel caso nostro particolare, la terra è l' isola stessa di Creta, resa abitabile da Ercole Ideo, secondo è attestato dalla tradizione mitologica conservataci da Diodoro (IV 17), dal Pseudoaristotile (*De mirab. ausc. 83*) da Plinio (*H. N.* VIII 288) e dalle monete di Praesos e Phaestos. Il dio che libera Creta dalle fiere, sarebbe in sostanza lo stesso Giove Ideo, parificato e parificabile all' Ercole dorico [69].

Giove Ideo si fa uomo per dominare e incivilire il mondo, e da uomo ridiventa dio per la gloria dei suoi atti di forza e virtù. Umanandosi assume sull' Ida il nome di primo Dattilo o Δαμναμενεύς, il domatore per eccellenza degli animali (toro, leone) e della materia (ferro). Presso i Dori ha il nome di Ἡρακλῆς, e, non a torto, è detto θεῖος ἀνήρ ed ἀνὴρ θεός e popolarmente interpretato, per ciò che è nella sua essenza, la gloria di Hera, ossia di Rhea-Gea (Ἥρα κλέος) [70].

Le rappresentanze ben note di alcuni antichissimi bronzi laminati della Beozia e di Olimpia, esibenti Ercole che saetta cignali, centauri, avoltoi, e lotta corpo a corpo con mostri terrestri e marini (ἅλιος γέρων), starebbero quindi nel più stretto connesso col culto di Giove Ideo, appunto come lo scudo delle cacce in parola [71].

[69]) Col luogo di Diodoro IV 17 Ἡρακλῆς.... καθαρὰν ἐποίησεν τὴν νῆσον τῶν θηρίων. Διόπερ ἐν τοῖς ὕστερον χρόνοις οὐδὲν ἔτι τῶν ἀγρίων ζῴων ὑπῆρχεν ἐν τῇ νήσῳ, οἷον ἄρκτων λύκων, ὄφεων, ἢ τῶν ἄλλων τῶν τοιούτων, può mettersi a riscontro la descrizione del balteo di Ercole fattaci da Omero, *Od.* XI 613:

Ἄρκτοι τ' ἀγρότεροί τε σύες χαροποί τε λέοντες
ὑσμῖναί τε μάχαι τε φόνοι τ' ἀνδροκτασίαι τε.

[70]) A proposito del nome e del significato religioso o morale della saga di Ercole, mi riporto alle belle e profonde osservazioni del Wilamowitz, Euripides Herakles ² (1895) vol. I pp. 1-107.

[71]) Per i bronzi della Beozia ved. *Ann. Ist.* 1880 tavv. G-I; per quelli di Olimpia la grande pubblicazione: Olympia V taff. XXXVII-XL. Tali rappresentanze sono riprodotte in piccolo anche dal Brunn, Griech. Kunstgesch. I p. 120 figg. 83, 84, 85, 88. L' ἅλιος γέρων, com' è noto, ritorna nei rilievi ionici di Assos (Collignon, Hist. de la sculpt. I fig. 86) e nelle scolture policrome in poros di Atene (Collignon I fig. 98 pl. II). Il culto di Ercole Ἰδαῖος in Beozia,

Anche i tipi delle monete cretesi di Praesos e Phaestos starebbero, secondo me, in rapporto con l' umanazione di Giove Ideo e con la sua ulteriore deificazione.

Nelle monete arcaiche di Praesos hai Giove, ossia Ercole, concepito come uomo nato e nutrito in terra (γηγενής), epperò allattato da una vacca. Divenuto adulto libera la terra dai mostri, cioè saetta coi suoi dardi gli avoltoi, come nello scudo dell' antro (nostre figg. 19-20-21 ex Svoronos, pl. XXVII 2, 1, 9) [72].

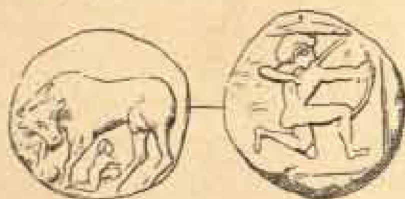


Fig. 19

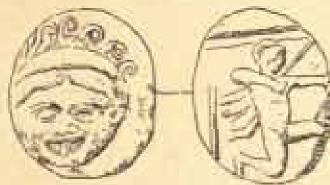


Fig. 21

Monete di Praesos.

A Creta la vacca sarebbe la rappresentante animale di Rhea (cfr. mito di Pasifae); nel Peloponneso la rappresentante animale di Hera βοῶπις. Negli specchi etruschi, invece della vacca, si ha raffigurata Hera in persona, che offre il proprio latte ad Alcide adulto [73]. I tipi più tardi di

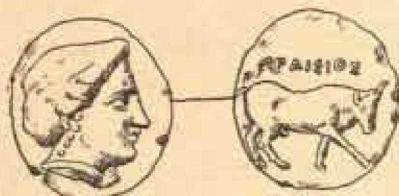


Fig. 22 — Moneta di Praesos.

Praesos (sec. IV a. C. nostre figg. 22-23, con una testa di donna contrapposta ad un bovino gradiente [74]) e con Giove in trono, Giove Dicteo, contrapposto

nominatamente a Mykalessos, è attestato da Pausania (IX 19, 4), in Olimpia da Pausania ed altri scrittori (cfr. nota 67), in Erythrae pure da Pausania (IX 19, 4). Il culto dell' Ercole Ideo d' Erythrae, attestato, secondo me, anche dalla interessantissima moneta illustrata dal Furtwängler in Roscher's Lexicon (art. Herakles I p. 2137 sgg.), doveva stare in strettissima relazione con quello che il medesimo eroe ebbe nei più antichi tempi in Atene.

[72]) Il tipo di Phaestos fig. 20, desunto da un esemplare unico di Parigi (Rev. Num. 1885 p. 161 pl. VIII, 8) è dallo Svoronos spiegato con Giove infante.

[73]) Körte, Etr. Spiegel V taff. 59-60. Soprattutto importante è lo specchio volterrano da me acquistato pel Museo di Firenze (taf. 60), dove Ercole è dichiarato dall' iscrizione stessa figlio di Giunone: *Hercle: unial: clan*, in corrispondenza con la testimonianza di un antico inno tebano: τίνος ἐστὶν ὁ ὕμνος ὁ ᾀδόμενος ἐν Θηβαίοις εἰς Ἡρακλέα, ἐν ᾧ λέγει (?) Διὸς καὶ Ἥρας υἱός — Westermann, *Myth. gr.* p. 186, 28 sg.

[74]) Head, *H. N.* p. 404 riconosce nella testa muliebre di queste monete (fig. 22) Demetra; Pool, Cat. of Brit. Mus. (*Creta*) Demetra o Persephone; io riconoscerei piuttosto Kyrene od Hera. Quanto al rovescio generalmente s' interpreta toro, ma io, giudicando dall' esemplare di Vienna Svoronos pl. XXVII 12 e dal confronto con il tipo di Parigi (fig. 21), non sarei alieno di pensare ad una vacca. La vacca, quale rappresentante animale di Hera, vedesi certamente ora accovacciata ed ora stante, nelle monete di Eubea, Imhoof-Blumer, Griech. Münz. taf. I 19, 20.

ora al toro cornupeta (fig. 23 *b*), simbolo animale di Giove stesso, ora contrapposto alla protome della capra Amaltea (fig. 23*a*), ti danno il vero



a *b*

Fig. 23 — Monete di Praesos.

significato della concezione religiosa delle più antiche monete, ossia dei tipi del diritto primitivi (figg. 20-21), esibenti o la testa gorgonica di Kyrene partoriente, uguagliata a Rhea, come nel bronzo ionico del carro di Perugia



Fig. 24 — Bronzo di Perugia.

(nostra fig. 24) [75]; oppure la vacca che allatta Ercole, uguagliato a Giove, (cfr. capra Amaltea), l'uno e l'altro contrapposti ad Ercole saettante [76].

[75]) Cfr. sopra p. 10. Kyrene con testa gorgonica fu giustamente riconosciuta dallo Studniczka (Kyrene p. 156) in un piatto di Kameiros (Journ. of hell. stud. 1885 pl. 28) e in uno dei bronzi ionici del famoso carro di Perugia (Micali, *Storia* tav. 28; Alt. Denkm. taf. 15, 3; Röm. Mittheil. 1894 p. 256). Questo bronzo da noi riprodotto su nuovo disegno a fig. 24, la esibisce quasi identica a Rhea, cioè fiancheggiata dai leoni e, come io credo, nell'atto di partorire: ἐν γόνασιν (cfr. pithos della Beozia fig. 8). Il volto è spasmodico, sia come quello d'una partoriente, sia come quello della Gorgone cui è tagliata la testa e con cui si identifica. L'azione poi è proprio quella di una partoriente.

[76]) Molto interessanti, da questo punto di vista, sono alcuni tipi ciprioti dal sec. ½ V-IV (Head, *H. N.* p. 625) esibenti la testa leonina di Ercole, ed Ercole in riposo contrapposti alla capra Amaltea accovacciata. Sullo statere argenteo di Evagoras I del Museo di Firenze (Imhoof, Tier-u. Pflanzenbilder taf. III 13), a miglior dichiarazione del soggetto, è aggiunto il chicco d'orzo (*semen*), simbolo di generazione ed emblema vegetale di Rhea, come altresì di Kyrene o di Astarte. Cfr. le mie osservazioni in *Riv. Ital. di Num.* 1891 p. 58 sgg.

Nelle monete di Phaestos per converso, dopo i tipi gortinesi di Europa in colloquio amoroso con il toro gioviale (sec. VI a. C.)[77], hai la deificazione del figlio della terra, hai Ercole concepito come l'emanazione celeste di Giove (διογενής). In primo luogo Ercole solare è glorificato, al pari di Giove Ideo, come il domatore del toro selvatico; secondariamente come trionfatore del leone, del drago e degli avoltoi. Il tipo della nostra fig. 25

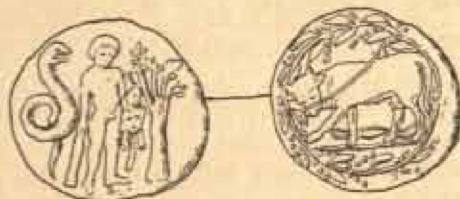


Fig. 25 — Moneta di Phaestos.

ex Svoronos pl. XXIII 8 mostra da una parte, l'animale della più benefica impresa di Giove Ideo e di Ercole, il toro selvatico domato e legato, posto dentro una significativa corona d'alloro o d'olivo fruttifero; dall'altra parte, Ercole Callinico, con la spoglia del leone sul braccio. Ha da presso l'albero, richiamante indifferentemente, sia quello originale di Rhea, cioè l'albero della vita (cfr. sopra p. 11 sgg.), sia quello famoso del giardino delle Esperidi, ch'è poi il medesimo; e ha da presso il serpe, richiamante indifferentemente, o quello vinto dall'aquila gioviale delle monete d'Elide (cfr. sopra p. 16 nota 55), o quello guardiano dell'albero della vita, non che l'idra stessa, rappresentata in altre monete posteriori[78].

Il carattere religioso, gioviale dirò così, e altresì siderico dei tipi erculei a Phaestos è particolarmente accentuato in due emissioni di monete: nostre figg. 26-27 ex Svoronos pl. XXIII 17, 12. In una delle più antiche (fig. 26),

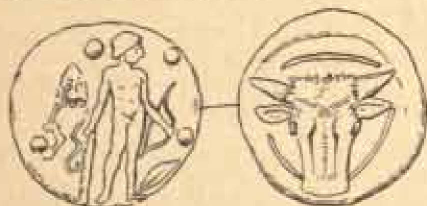


Fig. 26

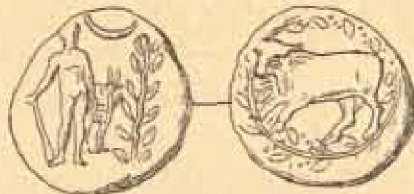


Fig. 27

Monete di Phaestos.

Ercole Callinico, quasi parificato a Giove Cretagenes (cfr. fig. 1 p. 17 e nota 61), avendo daccanto la pelle del leone lunare di Nemea, e un chicco d'orzo ai piedi, simbolo di Rhea, sta fra quattro dischi o globi esprimenti il corso apparente del sole; ed ha contrapposta la testa del toro, simbolo per eccellenza gioviale e siderico (costellazione toro), come nelle monete cretesi di Polyrrhenium e Moda[79].

[77]) Ved. Svoronos pl. XXII. 34-6.

[78]) Nelle posteriori monete di Phaestos Ercole si vede combattere con la clava un serpente analogo, che deve esser quello delle Esperidi (Svoronos pl. XXIV 12-15), oppure l'idra a più teste (Svoronos pl. XXIV 16-23).

[79]) Ved. Svoronos pl. XXV 21-27 (Polyrrhenium); pl. XXII 20-1 (Moda).

In altra emissione (fig. 27), Ercole Callinico, con la palma della vittoria o l'albero della vita a fianco, e con la mezza luna presso la testa, come il Giove siderico dei Seleucidi, ha contrapposto il toro gioviale gradiente coronato [80].

I rimanenti scudi cretesi a pura decorazione animale:

H) Atl. Ideo tav. VII: tori cornupeti e cerve pascenti (nel centro patera baccellata, cioè irradiata come l'astro solare);

I) » tav. VIII: cervi pascenti, buoi, cavalli e leone gradiente (nel centro disco solare geometrico);

J) » tav. IX (nostra tav. II n. 10): tori cornupeti, stambecchi veloci (nel centro testa leonina);

K) *Mus. Ital.* II p. 699 = Fabricius, Athen Mittheil. X p. 66: tori cornupeti, cervi pascenti, leoni alati, ossia grifi;

possono riportarsi essi pure al culto Ideo. Rappresenterebbero semplicemente la natura animata, reale e ideale, di cui Rhea è grande progenitrice (cfr. epit. ζωογόνος datole dai Platonici in Giuliano, *Or.* V 175).

Il significato naturalistico della decorazione a zone animali o per aggruppamento animale è specialmente evidente nel gruppo dello scudo frammentario.

L) Atl. Ideo tav. X 2 (= nostra tav. II n. 11),

esibente il leone, ossia la natura la più forte che fa all'amore con il cervo, ossia con la natura la più debole, come nel vaso caldeo di Entemena, che mostrammo informato ai medesimi principii fisici e cosmogonici [81].

La decorazione delle patere rientra, io credo, anch'essa nel medesimo giro d'idee religiose, sia che prenda ad imprestito i soggetti ed i tipi simbolici del mondo egizio (Atl. Ideo tav. VI 1, 2), sia che si inspiri o modelli sui tipi dell'arte fenicia (Atl. Ideo tav. IX 2, 3).

Nella tazza egittizzante (Atl. Ideo tav. VI 1 = nostra fig. 28), di fabbrica forse fenicia, avente riscontro in un esemplare quasi identico di Ninive (Layard, Mon. of Niniveh II pl. 78), l'aggruppamento, estraneo all'arte egizia, dello scarabeo alato fra due urei imposti su palmizi e pigne interposte [82], corrisponde sostanzialmente con il simbolismo del quinto scudo cretese (*E*). Lo scarabeo con ali spiegate equivale all'aquila solare e celeste, e gli urei equivalgono ai draghi demoniaci che fiancheggiano

[80]) Il Babelon, pubblicando un esemplare di Parigi (Rev. Num. 1885 pl. VIII 7 p. 161), ha, come io credo, bene interpretato come una mezza luna il segno posto accanto alla testa di Ercole, ritenuto una serpe dallo Svoronos l. c. p. 257. Tutt'al più potrebbesi anche pensare a un disco solare in ecclisse. Anche nel Catal. of the Brit. Mus. (*Creta*) quel segno è del resto riprodotto con una *lunula*. Nelle monete di Antioco VIII (Babelon, Rois de Syrie pl. XXIV 17, 18; XXV 2, 3) vedesi Giove stante con la semiluna sopra il capo e l'astro solare nella mano d.

[81]) Ved. sopra p. 14 nota 52.

[82]) Cfr. le osservazioni dello Schiaparelli in *Mus. Ital.* II p. 865 sgg.

l'aquila. Lo sfinge maschio mitrato con l'ureo uscente dal ventre, è quel

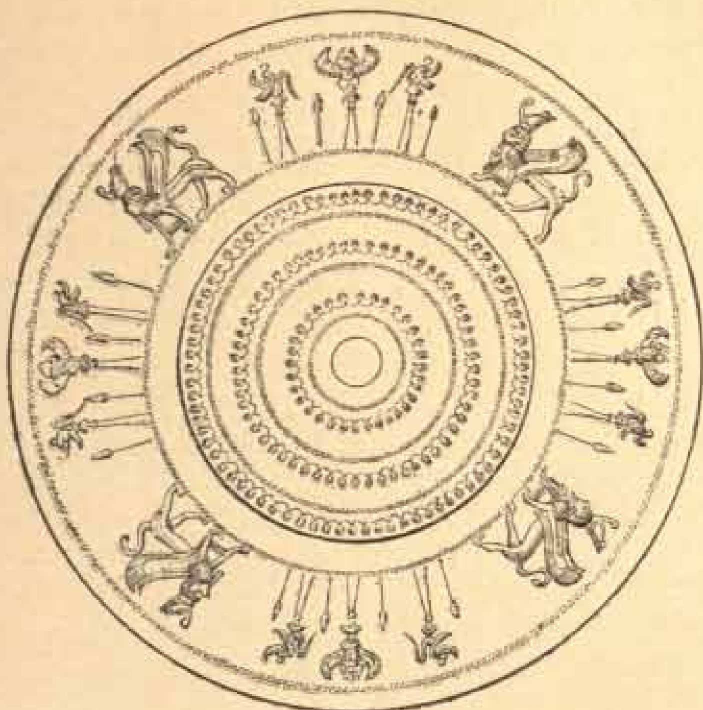


Fig. 28 — Patera di bronzo dell'antro Ideo.

medesimo ente demoniaco, che l'aquila del quinto scudo (*E*) tiene soggiogato sotto di sè. Similmente nell'altra tazza egittizzante (Atl. Ideo tav. VI 2



Fig. 29 — Patera di bronzo dell'antro Ideo.

= nostra fig. 29), il toro (Apis) posto sopra un peculiare supporto fiorito

(thronos) avrebbe la sua significazione come simbolo zoomorfo di Giove celeste (mito di Europa), contrapposto allo sfinge notturno e ctonico, simbolo di Giove Zagreo.

I frammenti di patera:

Atl. Ideo tav. IX 2, 3 (= nostra tav. II 12, 13),

con scene corrispondenti in parte ai soggetti della tazza fenicia di Dali (Perrot III fig. 482) e di Olimpia (nostra tav. II n. 14 ex Furtwängler, Bronzen von Olympia taf. LII), esprimerebbero l'adorazione di Rhea, uguagliata ad Iside egizia ed Astarte fenicia. Il frammento della nostra tav. II n. 12, appartenente ad una tazza di grandi proporzioni, doppia di quella di Dali, e di stile ed arte palesemente diversi dalla fenicia [83], esibisce un χορός di ragazze cretesi, vestite peculiarmente di tuniche campanate e pellegrine, non che un gruppo di offerenti in simile costume encorio [84], le quali recano doni (pesci, uccelli, frutta, fiori) alla gran madre Idea, come nell'anello miceneo edito dallo Tsuntas (Μυκῆναι, πιν. 5, 3). Il fr. della nostra



Fig. 30 — Gemma dell'antro Ideo.

tav. II n. 13, di stile fenicizzante, offre l'adorazione di Rhea fatta al suono delle cetre e dei timpani [85], davanti l'ara simbolica della divinità,

[83]) Cfr. le giuste osservazioni dell'Orsi o. c. p. 855 sgg. sulla tecnica, il carattere ed il costume delle singole figure di questa tazza. La perfetta modellatura a sbalzo dietro i contorni delle figure è per sè stessa una caratteristica non propria dei lavori fenici. Io non conosco nessun monumento specificamente fenicio lavorato proprio al cesello; e sta il fatto, che la modellatura delle forme umane è impossibile senza questo strumento. Il cesello sposta le molecole del metallo e porta quindi il suo effetto nella parte postica delle lamine, rendendo possibile la lavorazione a sbalzo modellata, la quale si ottiene con strumenti di acciaio adatti e specialmente con un piccolo ferro fatto a incudine, o con l'incudine stessa, se si tratta di lavoro molto largo (cfr. scudi). Nei lavori fenici la figura è contornata col bulino anzichè col cesello, e lo sbalzo, ottenuto col castelletto, resta necessariamente limitato alle parti larghe della figura.

[84]) Le mantelline o pellegrine di queste donne credo essere un tratto del costume hetheo-cretese. Fornite di tali pellegrine appariscono i Rutennu nei monumenti della XVIII dinastia (sec. XVII a. c.) ed i mercanti transmarini di una importante pittura tebana edita ultimamente dal Daressy in Rev. arch. 1897 pl. 14-15 p. 286-92. Il Daressy e lo Helbig (Sitzber. d. bayr. Akad. 1897 p. 344 sgg.) credono che in questa pittura sieno rappresentati i Kefti o Fenici; ma io, d'accordo in ciò col De Cara (*Hetheo-pelasgi* pp. 67, 663 sgg.), sono convinto che Kefti e Kheta si equivalgono, e che non sia il caso di parlare di Fenici propriamente detti avanti il secolo IX a. C.

[85]) Le cetre sono di tipo diverso da quelle cipriote e fenicie della tazza di Dali. I timpani sono propri del culto ideo.

come nella gemma di stile miceneo rinvenuta nello stesso antro Ideo e pubblicata or non ha guari dal Mariani (nostra fig. 30)[86]. Il nimbo dentro cui è interclusa la sacra τράπεζα e l'oggetto falcato che la sormonta esprimono chiaramente la presenza della divinità[87].

V

Dappoichè gli scudi e i principali bronzi in lamina dell'antro Ideo si dimostrano sostanzialmente inspirati alla più antica mitologia degli Elleni; riconosciuto che questi lavori rispondono rigorosamente alla religione del luogo, dove la tradizione pone la culla della prima divinità ellenica e il primo focolare delle arti e della civiltà greca propriamente detta, viene meno ogni fondamento per l'opinione fin qui invalsa, ed alla quale, come dissi, io stesso credevo dovermi adattare, che questi prodotti appartengano all'arte fenicia e non sieno più antichi del sec. VII o della fine dell' VIII a. C.

Il confronto, opportunamente istituito dall' Orsi (o. c. p. 815 sgg.), fra i bronzi assiri dei Sargonidi e i bronzi cretesi, e l'analogia, da lui rilevata, fra gli scudi a protome leonina dell' antro Ideo e quelli a testa felina del tempio d'Amsouris spogliato da Sargon II nel 714 a. C., provano solamente questo, che verso la fine del sec. VIII questo genere di monumenti votivi erano di comune uso; e che la lavorazione del bronzo con figure a rilievo era conosciuta e praticata anche in Armenia.

Tra i detti scudi armeni e quelli cretesi intercedono però delle differenze sensibilissime. Intanto gli scudi armeni sono conici invece che piatti o centinati, e la decorazione, limitata all'umbone, non pare tampoco ottenuta a sbalzo. A giudicare dallo scudo della figura ingrandita data dall' Orsi p. 843, le teste feline degli scudi armeni, non so se di leone o di pantera, danno a vedere di essere applicate separatamente, quasi fossero piuttosto fuse che laminate; mentre quelle degli scudi cretesi sono tirate tutte d'un pezzo con lo scudo, operazione la quale non si ottiene senza l'incudine d'acciaio, appunto lo strumento che la tradizione artistica greca attribuiva al primo Dattilo cretese, da esso strumento denominato *Akmon*[88]. Il largo e sapiente impiego dell'incudine importa effetti di rilievo sbalorditivi, come quelli dello scudo dell'aquila (*E*) e dei leoni (*B-D*)[89], senza esempio finora negli scudi specificamente fenici od orientali. Anche l'im-

[86]) Ved. *Mon. Ant.* VI p. 178 fig. 12. Questa gemma in cristallo di rocca, acquistata dal Sillogos di Candia dopo gli scavi dell'Halbherr, sarebbe l'unico oggetto di età micenea rinvenuto nell'antro Ideo.

[87]) Il senso preciso dell'oggetto posto sopra la τράπεζα sarà da me chiarito in un successivo studio (cfr. nota 93). Allora spiegherò completamente anche la gemma fig. 30 trovata nell'antro; intanto ved. Reichel, Ueber die Vorhellenische Göttercultе, Wien 1897 p. 11.

[88]) Cfr. più innanzi note 96, 97.

[89]) Cfr. le osservazioni tecniche dell'Orsi o. c. p. 843 sgg.

piego del martello unito al cesello, che la tradizione sembra attribuire ad un altro Dattilo (*Damnameneus*), produce effetti, che non si possono ottenere col processo del semplice contorno a bulino e con lo sbalzo al castelletto, di comune pratica nei lavori fenici[90]. Queste differenze tecniche distaccano i bronzi dell' antro dai bronzi fenici ed orientali in genere: sono differenze che procedono da una più estesa conoscenza della siderurgia e da una più sapiente e completa applicazione della siderurgia alla calcurgia.

Quanto all' età, io credo di esser più vicino al vero, facendo risalire i più antichi prodotti dell' antro Ideo al sec. X o IX a. C., e dichiarando gli scudi e le grandi patere probabilmente anteriori ad Omero ed alla poesia ciclica; in ogni caso, anteriori alla istituzione del santuario di Olimpia ed alle Olimpiadi (776 a. C.).

Certe somiglianze artistiche e tecniche generali fra questi lavori e quelli fenici, certi elementi comuni, specialmente nella decorazione ornamentale degli scudi, e in quella figurata delle patere, m' inducono ad ammettere l' influenza esercitata prima dall' arte asiatica in genere, poi dall' arte fenicia in ispecie; ma le somiglianze non devono farci perdere di vista le differenze. Le differenze sono notevoli tanto nei riguardi tecnici, quanto nei riguardi del soggetto.

Vi sono, e le notai, delle spiccate somiglianze stilistiche e tipiche più con l' arte assiro-babilonese in genere, che con quella fenicia in ispecie; vi è qualcosa che non appartiene, nè all' arte fenicia, nè all' arte assira, imperocchè anche le composizioni modellate sui tipi orientali sono informate al più antico substrato della religione greca ed hanno come un accento nazionale ellenico. Alcune figure poi come quelle dei Kureti χαλκάσπιδες e χαλκοχίτωνες sono tipiche, e di carattere strettamente greco-dorico e greco-ionico.

Vi è inoltre l' importante richiamo all' arte e religione micenea offerto dall' emblema zoomorfo, dendromorfo e antropomorfo di Giove, e vi sono altri rapporti con l' arte e religione micenea meritevoli di essere particolarmente rilevati e messi in luce. Per esempio il soggetto del famoso anello d' oro inciso di Micene (Schuchhardt fig. 295 = nostra tav. I n. 13) sta bene in rapporto con quello degli scudi Idei, esibendo, secondo Milchhöfer: Rhea-Kybele ed i Koribanti[91]; secondo lo Tsuntas: Giove armigero e la Terra[92]; secondo la mia interpetrazione: il ἱερὸς γάμος fra Giove e Rhea. Una tavoletta micenea (Schuchhardt fig. 305 = Perrot IV fig. 440) esibisce le ierodule del culto Ideo che danzano davanti ad un simulacro armigero richiamante il mito di Ares e quello dei Kureti. Le imagini d' oro della cosiddetta Astarte nella terza tomba del κύκλος miceneo (Schuchhardt,

[90]) Cfr. nota 82.
[91]) Anfänge der Kunst, Leipzig 1883 p. 136.
[92]) Μυκῆναι καὶ Μυκηναῖος πολιτισμός, Atene 1893 p. 161.

figg. 188-191) corrispondono con quelle di Rhea esibita dai nostri scudi, toltene le colombe pertinenti probabilmente alla destinazione funebre di tali immagini. Infine la stessa rappresentanza dell' adorazione di Rhea, offerta dalle patere di maggiori proporzioni, secondo accennai, ha i suoi riscontri in monumenti micenei, o di puro stile miceneo, com' è la gemma rinvenuta nell' antro [93].

Per tutto ciò siamo obbligati a considerare questi lavori in lamina come prodotti naturali di un arte indigena, posta direttamente al servizio del culto e della religione degli Elleni, come le prime manifestazioni del genere, spettanti all' arte specificamente greca.

Quest' arte appartiene in fondo, come io credo fermamente, allo stesso popolo Acheo che dominò la Grecia e l'Asia Minore nel periodo preellenico.

Lo spirito artistico di quel popolo, dopo l'avvilimento e il letargo in cui era piombato, per cause politiche, in seguito alle note catastrofi subite in Egitto sotto Menefta (1280) e Ramses III (1200), e per quel gran movimento e spostamento di popoli di cui gli antichi hanno serbato il ricordo storico nei nomi di immigrazione pelasgica e invasione dorica, a poco a poco, come l' Italiano nel Medio Evo, si risveglia e trova la via di svolgersi ricominciando da capo in quell' arte metallurgica, nella quale si era così splendidamente segnalato nell' età preellenica. La nuova arte greca risorge e si svolge al cospetto dell' arte e della civiltà asiatica e fenicia.

Trovandosi in un clima storico pregno di elementi e d' idee asiatiche, assai più di quello in cui si svolge liberamente la poesia ciclica eolica e ionica, trovandosi quest' arte più prossima e legata all' età preellenica che all' età di Omero, di Stasino di Cipro, di Arctino Milesio e Cinetone Spartano, non può fare a meno di risentire nei suoi primordi l' effetto e l' influsso dell' ambiente, quando specialmente trattasi di rappresentare concetti astratti e soggetti religiosi.

Accanto ai bronzi figurati in lamina, abbiamo nell' antro Ideo bronzi fusi a giorno di stile geometrico o matematico [94]. La grande differenza stilistica esistente fra queste due classi di lavori non dipende, secondo dimostrerò in un altro studio, dalla distanza di tempo che separa gli uni dagli altri, sibbene da ragione tecnica, e dal fatto che per i bronzi fusi di soggetto generico, ossia improntati alla vita spicciola quotidiana, lo spirito greco potè mantenersi libero da qualunque influenza ieratica. Più innanzi il genio greco, anche per i soggetti religiosi, saprà svincolarsi dai

---

[93]) Ho abolito tutte le note che avevo scritto per ispiegare e confortare di prove i richiami all'arte e religione micenea, avendo ormai trovata l' interpetrazione generale dei monumenti figurati preellenici. I rapporti con l' arte micenea saranno largamente da me spiegati nello studio che farà seguito al presente in un'altra puntata di questo Periodico col titolo: « *L'arte e la religione preellenica alla luce de' monumenti dell' antro Ideo cretese* ».

[94]) È l' espressione del Brunn in Griech. Kunstgeschichte I p. 54.

tipi dell' arte orientale: ma prima di poter emanciparsi dalla servitù religiosa (*religio ligat* dice Lucrezio), prima di poter arrivare a plasmare sulle vive e smaglianti descrizioni della poesia omerica i propri dei ed eroi, avrà da percorrere il lungo cammino, che separa Dedalo ed i Dedalidi da Fidia.

Intanto i bronzi Idei, d'accordo con la tradizione mitologica e letteraria, mostrano che il primo e più grande centro, il primo e più grande focolare dell' arte ellenica è Creta, l' isola che Omero caratterizza con gli epiteti di εὐρεῖα, πίειρα ed ἑκατόμπολις.

I suoi industri abitatori eoli e dori (Achei)[95], detti dallo stesso Omero χαλκοχίτωνες, si identificano ai Kureti χαλκάσπιδες della mitologia, esibiti dal sesto scudo (*F*), ossia coi Dattili Idei, che la concorde testimonianza degli antichi scrittori dichiara primi abitatori dell' Ida e del divino antro Ideo (ἄντρον θεοπρεπές — Strab. X p. 423, Diod. XVII 7), figli del padre Dactilo (= Giove = Damnameneo = Ercole) e della madre Ida (= Gea = Kybele = Kyrene = Adrastea), paredri della loro madre, primi servi reali e demoniaci di Rhea, primi lavoratori o manifattori del bronzo e del ferro[96].

I Dattili cretesi, tutti elleni, per quanto di varia origine, cioè di stirpe frigio-caria (Cidoni), dorica (Achei) ed eolica (Eteocretesi, ossia Hetheopelasgi) si applicano specialmente alla metallurgia e formano una grande corporazione o famiglia di artefici, la quale ha per centro l' Ida e l' antro di Giove Ideo, nel cuore dell' isola[97].

Proprio nel modo stesso come le famiglie e corporazioni di artefici del nostro Medio Evo (Cosmati, Comaschi), i Dattili cretesi, mettendosi in relazione coi loro fratelli eolici e ionici dell'Asia Minore, frigi e lidi (Koribanti) e coi fratelli dorici dell'Arcipelago (Telchini di Rodi), si fanno propagatori di questa arte e ne diffondono, grado a grado, l' esercizio e la

---

[95]) Gli Achei, discendendo originariamente dalla Tessaglia (cfr. Meyer, Forschungen) sono Eoli, localizzandosi nel Peloponneso, diventano Dori.

[96]) Vedansi i luoghi della letteratura artistica relativi ai Dattili in Overbeck, Griech. Schriftquellen p. 5. Sopratutto importanti sono i versi di Foronide, riferiti dallo scoliasta di Apollonio Rodio, Arg. I, 1129 (= *Hist. fragm.* ed. Müller IV p. 71):

ἔνθα γόητες
Ἰδαῖοι Φρύγες ἄνδρες ὀρέστεροι οἰκί' ἔναιον,
Κέλμις, Δαμναμενεύς τε μέγας καὶ ὑπέρβιος Ἄκμων
εὐπάλαμος θεράποντες ὀρείης Ἀδραστείας,
οἳ πρῶτοι τέχνην πολυμήτιος Ἡφαίστοιο
εὗρον ἐν οὐρείῃσι νάπαις, ἰόεντα σίδηρον
ἐς πῦρ τ' ἤνεγκαν καὶ ἀριπρεπὲς ἔργον ἔδειξαν.

[97]) Il nome collettivo di Dattili, da δάκτυλος dito (manifattori), allude evidentemente alla loro corporazione religiosa analoga a quella romana del *collegium fabrum*. I singoli nomi invece spiegano e personificano trasparentemente le tre principali operazioni necessarie per la lavorazione del ferro e del bronzo laminato. Il primo è *Kelmis* (fuoco, fuochista da κελμὰς θέρμη, come spiega Esichio), il secondo è *Damnameneus* (martellatore, piegatore da δαμνάω o δαμάζω come spiega Cornuto 19), il terzo è *Akmon* (incudine). L' incudine come già accennai di sopra p. 29, è lo strumento indispensabile per la laminazione e modellazione del bronzo ad alto rilievo. I Dattili Idei di Creta, come quelli Idei di Frigia, si identificano coi Kabiri figli di Efesto χαλκουργός, e altresì coi Kureti o Koribanti e coi Telchini. Quest'ultimi figli di Thalassa, ossia figli del mare, rappresenterebbero una seconda generazione di artefici greci localizzata a Rodi.

pratica in tutti i paesi, dove al tempo omerico andava consolidandosi la dominazione ellenica, continentale ed insulare, cioè nel Peloponneso (Dori), nell' Epiro e Beozia (Eoli), in Attica (Ioni), in Asia Minore (Frigio-Cari) e nelle isole dell' Arcipelago, segnatamente a Rodi, Melo, Samo, Eubea, Lemno.

Così la tradizione, mitologica e letteraria, andrebbe d'accordo con i fatti e le scoperte archeologiche; così diventerebbe chiara, mi pare, e naturale l' origine dell' arte greca. Essa comincia effettivamente con l' esercizio della metallurgia, più precisamente con l' applicazione, su larga scala, della siderurgia alla calcurgia e con l' esercizio della ceramica, imitante nella forma o nella decorazione la metallotecnica (pithoi cretesi e beoti a rilievi, vasi del Dypilon, di Melos e di Rodi); prende le mosse da Creta, anzi dall' Ida cretese, e dall' Ida s' irradia in tutte le regioni occupate dagli Elleni nel primo e secondo periodo della loro colonizzazione.

Luigi A. Milani.

NOTA ESEGETICA SULLA STELE DI AMRIT
E SUL PRINCIPAL RILIEVO RUPESTRE DI IASILI-KAÏA

(SAGGIO DI TEOGONIA HETHEA)

I

La stele d'Amrit, da me richiamata in questi « Studi » p. 5 nell' analisi del primo scudo cretese, e messa giustamente dal Perrot, che la pubblicava per la prima volta, a capo serie delle figure delle divinità fenicie (Hist. de l'art III fig. 283), fu da questi considerata dal solo punto di vista della storia dell' arte, non da quello della religione e del suo significato intrinseco. Arroge che nell' esame degli elementi artistici di questo monumento, edito più tardi in eliotipia dal Clermont-Ganneau (Mission en Palest. et Phénicie pl. VI A) e testè riprodotto anche dal Maspero (Hist. d' Or. II (1898) p. 576) — cfr. nostra tav. I n. 2 *ex* Perrot l. c. ed il miglior disegno lineare fig. 1, tratto dal Maspero — è stato trascurato un coefficiente di primaria importanza, perchè, mentre si notò la parte, che, nella concezione di questa figura, è dovuta all' arte assira e la parte dovuta all' arte egizia, non si toccò affatto dei rapporti che la rappresentanza presenta con i tipi


Fig. 1 — Stele d'Amrit.

dell' arte hethea. La stele proviene dal paese degli Avranitis, quindi anche per ragione della provenienza, non doveva essere dimenticata l' arte dei primi civilizzatori del luogo, che furono gli Hethei.

Il tipo divino espresso nella stele fenicia d'Amrit è la resultante eclettica di tre tipi divini: Râ-Osiride egizio, Gilgames o Izdubar assiro-babilonese, Sutekh hetheo.

Come Osiride reca la corona (*atef*), ossia la mitra fiancheggiata dalle penne di struzzo, fregiata dell'ureo, e la collana (*usech*); come Gilgames è rappresentato in atto di abbattere col bastone curvo (specie di *boumerang*) il leone che tiene nella s.[1]; come Sutekh hetheo, cioè sul tipo del dio battagliero che emana dal dio padre degli Hethei, reca una corta tunica, che nella parte inferiore somiglia però allo *shenti* di Râ egizio; e sta eretto sul leone, simbolo della sua forza e della sua essenza solare. Il leone stesso poggia le gambe sugli acroteri di un monte espresso a squame.

Di questo monte e degli emblemi che stanno sopra la testa del dio dirò dopo di aver chiarito l' intimo rapporto esistente fra l' immagine della stele di Amrit e Sutekh.

II

Questo dio degli Hethei fu giustamente riconosciuto dal padre De Cara in una delle figure rupestri del corridoio del santuario di Iasili-kaïa, precisamente in quella riprodotta dal Perrot IV fig. 321 e meglio ora dallo Chantre, Mission de Cappadocie 1898 p. 21 fig. 16, che lo esibisce associato al gran capo e re dei Chetha, com'era nella tavoletta d'argento del famoso trattato d'alleanza fra il detto capo (Chetasar) e Ramses II (stele di Karnak)[2].

Dal mio canto, trattando nelle *Notizie degli Scavi* 1892 p. 463 sg. dei rapporti estrinseci ed intrinseci fra il dio supremo degli Etruschi e Sutekh, misi in rilievo la simile concezione figurata dei due dei e la loro essenza solare; però non mi addentrai a spiegare la relazione di Sutekh con altre deità hethee, e specialmente con la deità suprema, cioè con il

[1]) Il rapporto con il tipo dei Faraoni cacciatori (Amenothes, Thutimes III) notato dal Perrot e dal Maspero, è più estrinseco che intrinseco, imperocchè, trattandosi qui di una divinità, il prototipo è da cercarsi meglio in un dio che in un uomo divinizzato. Del resto il tipo stesso dei Faraoni cacciatori risale, io credo, al Gilgames caldeo, cui il faraone viene parificato.

[2]) Ved. *Civiltà Cattolica* dell' aprile 1891 (Vol. X quad. 980) ed *Hetheo-Pelasgi* p. 184 sgg.

dio padre. Uno studio approfondito dei rilievi di Iasili-kaïa, e specialmente del principale rilievo rupestre edito in eliotipia dal Puchstein, Reisen in Kleinasien taf. X [3] (donde la nostra fig. 3) e due volte riprodotto in disegno dal Perrot IV, parzialmente a fig. 313, al completo a pl. VIII 3, ci permette di afferrare, se non m'inganno, l'essenza delle singole divinità hethee e di fissare la probabile relazione che intercede fra l'una e l'altra.



Fig. 2 — Principale rilievo di Iasili-kaïa, veduta d'insieme.

Delle sette figure espresse nel rilievo in parola (cfr. nostra fig. 2 *ex* Perrot IV pl. VIII 3), se ve ne ha una cui debba competere il nome di Sutekh, è certamente quella contraddistinta dal segno ideografico *uomo*, che torna ripetuto nell'identica posizione davanti l'immagine certa di Sutekh del surricordato rilievo Perrot IV fig. 321. La tiara, la tunica, i calcei curvi e la spada sono i medesimi nelle due rappresentanze, solo nel rilievo di cui trattiamo (cfr. nostra fig. 3) si ha in più la bipenne, che è un'arme di origine hethea [4], la quale si può mettere in rapporto con il ferro di cui Sutekh o Set è l'inventore [5], e che sta pure in relazione con la

[3]) Nell'eliotipia Puchstein mancano le due figure di divinità isolate del lato sinistro.

[4]) Vedansi i miei richiami in *Notizie* 1895 p. 31.

[5]) Ved. De Cara, *Hetheo-Pelasgi* I p. 562 sgg. Sopratutto decisivo è il passo del papiro ieratico del Louvre illustrato dal Deveria (Mel. d'arch. égypt et assyr. I p. 8) in cui si legge « ferro proveniente da Set. » Il De Morgan, che con le sue scoperte ci ha svelate testè le prime pagine della storia della civiltà in Egitto (Recherches sur les origines de l'Égypte, Paris 1896-8), nota che il ferro è estremamente raro in Egitto, (I p. 214) e rileva che il più antico esempio materiale del suo uso si ha in un sarcofago di Gournah della XXII dinastia (X sec. a. C.), cerchiato di ferro e chiodato. Sebbene il gruppo egizio esprimente il ferro e la volta celeste (*bá*) mostri che gli Egizi conobbero questo metallo fin dal tempo delle piramidi, e Maspero (Hist. d'Or. I p. 59) accenni altresì alle grappe di ferro con cui furono fissati i pezzi della piramide del Gizeh (IV dinastia), sta il fatto che gli Egizi non adoprarono il ferro altro che per eccezione. Essi, come ha ben notato il De Cara (l. c.), ne ebbero sempre come orrore, l'orrore che ispirava loro l'esecrato dio dei primi conquistatori asiatici dell'Egitto, il dio Set o Sutekh, che l'aveva portato, e con cui andava sempre congiunto. Anche lo strumento di ferro che gli Egizi adoperavano per l'apertura della bocca e degli occhi del defunto (ved. i richiami di Schiaparelli, *Libro dei funerali* II p. 364), risale ad un uso asiatico, che, date le scoperte del De Morgan, niente ci impedisce ormai di credere anteriore alla stessa invasione degli Hyksos. Il De Cara (o. c. p. 564) crede che il nome stesso di σίδηρος derivi da Set o Sit, opi-

sua doppia qualità di dio della guerra e della pace, attestata dalla rappresentanza della citata tavoletta del trattato hetheo-egizio.

Quest' arme, essendo a doppio taglio e a doppio uso, agricolo [6] e militare, si adatta molto naturalmente ad un dio gemino [7], il quale, come Giove pelasgico e come Giano, è prestite tanto della pace quanto della guerra [8]. L' essenza solare di Sutekh, che nel rilievo Perrot IV fig. 321 è indicata dall' edicola del sole messa dietro il suo capo, cioè dall' astro solare alato imposto sopra un' edicola, qui è espressa, come nella stele di Amrit, dal leone su cui tale divinità insiste. Resta quindi a spiegare il rapporto di essa divinità con le altre del rilievo.

Che sia in sottordine rispetto ad un dio primario, risulta chiaro innanzi tutto dalla sua posizione subordinata al gruppo centrale. Ramsay (Journ. of R. A. Soc. 1881 p. 120), Perrot (IV p. 650 sgg.) e De Cara (o. c. p. 180 sgg.) videro bene che le due figure del centro di questo rilievo, poste l' una in faccia all' altra, in posizione parallela, dovevano essere le due principali deità degli Hethei; bene interpretarono altresì come una specie di Kybele la figura muliebre turrita imposta sopra un leone o leonessa, e come una specie di Bel o Baal la figura virile contrapposta; però nè Ramsay, nè Perrot, nè De Cara, nè altri, ch' io sappia (cfr. Chantre o. c. p. 20 sgg.) poterono rendersi esatto conto della composizione generale del rilievo, degli attributi e delle azioni delle singole figure.

Che cosa facciano sostanzialmente le dette due deità affrontate e in che relazione stieno con le altre figure del rilievo crederei di essere ormai in grado di chiarire.

Ho fatto trarre dalla fototipia del Puchstein il disegno lineare della nostra fig. 3, per dare una migliore idea dello stile del rilievo a chi non ha sott' occhio l' opera del Puchstein, e per correggere inoltre vari particolari poco esatti dei disegni del Perrot non facili a rilevarsi a tutta prima sulla stessa fototipia del Puchstein [9].

Le due divinità affrontate sono in adorazione l'una dell'altra, appunto come le immagini statuarie delle due primordiali deità etrusche nello specchio arcaico della coll. De Luynes edito dal Gerhard (Etr. Spiegel taf. 292), del quale darò in altro tempo la spiegazione completa, e come le immagini delle due primordiali divinità fenicie nella corrispon-

---

nione la quale io divido. Anche il nome della divinità etrusca corrispondente a Vulcano, *Setlans*, devesi mettere in rapporto d' origine con Set o Sutekh.

[6]) L' uso agricolo è dimostrato, fra altro, dalla rappresentazione dei Kureti coltivatori dell' albero di Kybele nelle monete di Myra e Afrodisia dichiarate in questi « Studi » p. 12 nota 48, e dal ben noto luogo d' Orazio, *Od.* IV 4, 57.

[7]) Cfr. le monete di Tenedo e l' osservazione che feci in *Museo topogr. dell' Etr.* nota 39.

[8]) La rappresentazione gemina di lui si ha nel cilindretto hetheo dichiarato più oltre p. 43.

[9]) Si notino specialmente la diversa forma dell' aquila bicipite, le teste leonine prospicienti, la forma dell' emblema di Kybele, il geroglifico a figura d' uomo tunicato, la forma della bipenne e la coda della mitra di Sutekh.

dente tavola policroma Tarragonese del Museo di Madrid, edita dal Ladelci (*Atti dell'Accad. pontif.* T. XXXVIII 4; febbr. 1885) e qui riprodotta a fig. 4.

In quest' atto di adorazione ieratica (ἱερὸς γάμος) le due divinità primordiali degli Hethei si scambiano l' emblema della vita genetica che tengono materialmente in mano, si scambiano in altri termini la vita ch' è insita nell' essenza di ciascuna di esse. Questa vita, in forma vegetale, sarebbe espressa da un fiore schematico [10], il cui pistillo bilobato sembra raccogliere in sè le proprietà dello stame pollinifero e del seme dicotiledone; in forma



Fig. 3 — Principale rilievo di Iasili-kaïa
(nuovo disegno *ex* Puchstein, Reisen in Kleinasien taf. X).

animale sarebbe espressa dai due quadrupedi mitrati che escono dai loro corpi, connaturati con le figure e parti integranti di esse.

Quanto all' emblema che queste due figure si scambiano, può egli immaginarsi un segno ideografico meglio scelto d' un fiore pistillifero o staminifero per esprimere il concetto della loro associazione amorosa e lo scambio della *vis* genetica, cui aspirano? Lascio volentieri agli egittologhi, illuminati dalle recenti scoperte del De Morgan [11], di cercare se la stessa chiave ansata degli Egizi, non abbia, per avventura, questa medesima ori-

[10]) Nelle monete di Tarso esaminate più innanzi (figg. 9, 12 e nota 29) vedremo Baal col medesimo attributo del fiore.

[11]) Cfr. sopra nota 5.

gine, se cioè dal pistillo o stame dei fiori o dal seme germogliante gli stessi Egizi non siano venuti all' idea più materiale della chiave della vita.

I segni dei rilievi hethei analoghi all'emblema bilobato che si scambiano le principali divinità di questo rilievo sono frequenti, e il padre De Cara, intravedendo la importanza che avrebbe potuto avere la spiegazione di codesto segno per l' ermeneutica dei monumenti hethei, si diè anzi la pena di raccoglierli a p. 168 della sua opera sugli *Hetheo-Pelasgi*. Tutti questi segni corrispondono, come a me pare, egregiamente, o all' ideografia d' un pistillo a volte staccato, a volte attaccato ai petali e sepali del relativo fiore, o alla ideografia parallela del seme dicotiledone che germoglia, fiorisce e fruttifica.

Nel rilievo che analizziamo, sarebbero espresse le tre forme fondamentali di tale organo florale, dalla più semplice alla più complessa. Nella sua forma più semplice, schematizzata, apparisce come la testa bilobata di uno stame (antera); ed è aereo, etereo, volatile come il polline d' un fiore, cui si può supporre che corrisponda. La citata tavola di Tarragona esprimente il ἱερὸς γάμος di Baal e Tanit, ed una rappresentanza egiziana di Dendera edita dal Valeriani [12], esprimente la fecondazione radiosa di Nouith per parte di Râ, ossia di Iside per parte di Osiride, mostrano che Fenici ed Egizi avevano la conoscenza di ciò che il naturalista Ladelci, illustratore dei detti monumenti, chiama, fisiologicamente parlando, etere fotodinamico e zoodinamico.

Nella tavola tarragonese, data a fig. 4, è raffigurato il mondo (kosmos) di forma tonda, circondato tutto intorno da acqua, abitato da pesci, uccelli, serpi; vestito di piante, illuminato dal sole e dagli astri del firmamento. Il regno vegetale è rappresentato da due piante tipo, di natura dioica, il *phoenix* dactylifera maschio, che, come è noto, ha i fiori staminiferi e il phoenix femmina, dai fiori pistilliferi e fruttiferi. Il regno animale celeste è rappresentato da due uccelli (cfr. l'ala conservata a sinistra), quello terrestre, anzi sotterraneo, da due serpi, di cui uno maschio, bicorne, ad ali di farfalla; l' altro femmina, a testa umana, ali d' uccello e petto di mammifero.

Lo scambio della vita fra tutti questi esseri avviene per opera della divinità; e, come negli uomini in amore e nelle piante, da una parte mediante un etere volatile animato; dall' altra, mediante un fluido pure animato. L'etere vitale fotodinamico della pianta divina (*phoenix* maschio e femmina) ed umana (immagini di Baal e Tanit) è espresso con delle farfalline o dei corpuscoli tondi aerei, che, come il polline dei fiori, volatile, o portato dalle farfalle e dagli insetti, passa dal maschio alla femmina, quindi dalla

[12]) *Illustrazione storica dell' Alto e Basso Egitto*, Firenze 1837, *Atlante* tav. 51 F.

bocca di Baal a quella di Tanit e viceversa. L'etere zoodinamico invece è espresso da un fluido composto di corpuscoli animali in movimento spirale, simili a veri e propri spermatozoidi. Questi spermatozoidi, sotto l'azione



Fig. 4 — Tavola policroma tarragonese del Museo di Madrid.

del calore terrestre, rappresentato dal fuoco, e sotto l'azione diretta del sole e quella indiretta o riflessa degli astri notturni, escono come dal corpo di Baal e fluiscono a spira verso un embrione umano, materialmente inaffiato e virtualmente nutrito dal latte di Tanit od Astarte. Quel che avviene fra gli dei, avviene fra le piante, avviene fra i serpi, che, nel concetto dei Fenici e dei Protogreci, sono i primi animali terrestri, i primi demoni-umani (Kabiri-Kureti-Dattili) [13].

Mi sono intrattenuto su questo monumento capitalissimo, di origine senza dubbio fenicia, perchè esso spiega bene come anche nei monumenti hethei, e specie nel principal rilievo di Iasili-kaïa, il principio vegetale

[13]) Cfr. in questi «Studi» pp. 15, 20 la mia spiegazione dei serpenti dello scudo cretese *E*.

etereo possa esser rappresentato nella sua forma più semplice ed elementare dell'antera di uno stame, o dall'apice di un pistillo florale, o da un seme che germoglia.

Nella detta forma più elementare, questo simbolo vegetale ed etereo della vita si trova davanti la testa della divinità che sta imposta su due acroteri di monte, staccata dal gruppo principale, ma fornita degli stessi attributi del dio che fronteggia la dea madre.

Nella forma di pistillo con due petali, o di seme germogliato, si trova in mano al dio adoratore della dea madre; in forma di pistillo con l'ovario (talamo)[14] e col perianzio (due petali e due sepali), o di seme fiorito, vedesi in mano della dea madre; nella forma animale, corporea, umanizzata, presso la testa di Sutekh.

Il dio, caratterizzato dalla forma più semplice, dirò così, aerea e volatile dell'emblema della vita, non sarebbe, secondo me, diverso dal dio che tiene il medesimo simbolo in mano, e che, con i medesimi attributi reali e divini della mitra, della spada e dello scettro, sta dinanzi alla dea madre. In questa figura io riconosco il dio padre celeste degli Hethei. Esso farebbe come diverse apparizioni avanti di giungere in terra e di presentarsi alla dea al cui connubio egli aspira.

La prima sua apparizione farebbe nella più alta montagna, all'estremità sinistra della rupe e del rilievo, fornito di spada e mitra, e forse con l'attributo pastorale e divinatorio del lituo[15], come nel rilievo Perrot IV fig. 314 — prima figura distaccata a sinistra della composizione su due acrotèri (ved. fig. 2). La sua seconda apparizione farebbe a mezzo monte, con i contrassegni più chiari della sua potestà divina ed umana: mitra, spada e scettro eburneo (lo *scipio* degli Etruschi e Romani) — seconda figura distaccata dal gruppo principale, posta su due acrotèri poco più bassi. La terza apparizione farebbe finalmente in terra davanti alla dea che personifica la terra stessa — terza figura retta da due sacerdoti mitrati e contrapposta a Kybele.

Per congiungersi in connubio con la Terra, egli, il dio supremo celeste degli Hethei, si trasforma in toro: un toro cornupeta mitrato, e la Terra per riceverlo si trasforma in vacca: una vacca cornupeta mitrata (cf. mito di Giove ed Europa)[16].

Così nel rilievo principale di Iasili-kaïa, da un lato abbiamo un dio che nella sua ipostasi vegetale è un seme germogliato o un fiore, il fiore che sboccia dalla testa di Giove preellenico[16a], un fiore come Horus egizio,

---

[14]) Nella fototipia del Puchstein l'ovario o thalamos è chiarissimo.

[15]) Intorno all'origine e al significato del lituo, divenuto l'attributo per eccellenza del supremo dio degli Etruschi e dei sommi sacerdoti etruschi e degli auguri romani, ved. le mie osservazioni in *Notizie* 1884 p. 275 e 1892 p. 462.

[16]) Non accetterei l'opinione dello Chantre (Miss. de Cappadocie p. 19) che si tratti di un gatto, sebbene non guasti per il senso.

[16a]) Cfr. in questi «Studi» p. 18 la mia interpretazione del ciondolo miceneo.

come Attis frigio, l'Adone greco orientale, l'Atunis degli Etruschi; un dio che nella sua ipostasi animale è un toro, come Pthah-Apis degli Egizi, Mitra dei Persi e Giove Pelasgico (Giove Dolicheno)[17]. Dall'altro lato abbiamo una dea che nella sua ipostasi vegetale è pure un fiore, un frutto, una pianta, come Afrodite frigia, Rhea, Hera e Demetra (cfr. in questi « Studi » p. 11); e nella sua prima ipostasi animale una vacca, come Iside-Hathor, come Astarte fenicia, come Hera greca (Ἥρα βοῶπις).

Il figlio nato dal connubio del dio padre degli Hethei con la dea madre sarebbe Sutekh, Set o Sit degli Egizi, il dio degli Hyksos, primo dio uomo in terra, quindi caratterizzato dal segno ideografico *uomo:* primo dio armigero, agricoltore e battagliero e però fornito dell'arme a doppio uso e doppio taglio, emblema, come dicemmo a p. 36, della doppia sua natura.

La forza battagliera e la specifica natura solare di questo dio sarebbero indicate dall'attributo del leone maschio, con coda eretta, su cui insiste, e che serve altresì a dimostrarlo dio capace alla sua volta di connubio con la dea madre, appunto come Attis o Agdistis, figlio e marito di Kybele[18].

La dea madre, maritandosi con lui, prende la forma di leonessa, che ha essenzialmente nel simulacro rupestre edito dal Perrot IV fig. 320 = nostra tav. I n. 8, già da noi spiegato[19], e probabilmente assume il nome di Sekhet, la dea dalla testa di leonessa dei monumenti egizi (Sekhet-Bastit).

Dal matrimonio loro nascono i primi demoni, i primi uomini spirituali, uomini che, avanti tutto, sono cultori e sacerdoti del dio padre, del figlio e della madre. Perciò nel nostro rilievoappariscono mitrati, al pari degli dei da cui emanano, e sono rappresentati due volte: la prima pedestri, chini sotto i piedi del dio padre; la seconda dietro il dio figlio, eretti, quali semidei, sopra un basamento, sul quale è espressa una peculiare aquila bicipite. L'aquila sarebbe bicipite, vale a dire a due corpi

[17]) Il toro dei rilievi di Euiuk (Perr. IV figg. 329, 330) rappresenta, per fermo, il medesimo dio padre degli Hethei. Credo poi che l'idolo edito dal Perrot IV fig. 367, anzichè Sutekh sul leone rappresenti Baal sul toro come nel cilindretto dato in questi «Studi» p. 4 fig. 4.

[18]) In Egitto, dice Maspero o. c. I p. 133, Set è essenzialmente lo « spirito della montagna, » rappresenta la terra rossa e secca in contrapposizione con la terra umida e nera, si raffigura a corpo di leone o di cane, con testa fantastica a orecchie cornute e coda eretta biforcata. Brugsch, Rel. u. Mythol. p. 702 sgg. crede che per un semplice artificio di linguaggio fosse stato trasformato in un dio solare, mentre dalla mia analisi, come dalla stessa stele di Karnak, che lo dice « re del cielo, » risulta di essenza solare, quale lo aveva giudicato il Tiele (Hist. comp. des rel. p. 36) contro la testimonianza di Plutarco. L'origine asiatica di tale divinità fu a torto combattuta dallo Strauss, die altägypt. Gött. u. Göttersagen p. 115. L'origine asiatica, anzi Kassita (*Kassu*) di Sutekh è ora dimostrata anche dall'inscr. del cilindretto babilonese del Museo di New-York n. 391, comunicato dal Sayce in Academy 1895 II p. 189. Intorno a Set-Typhon ved. l'importante monografia di questo titolo di Ed. Meyer (Leipsig 1875). L'epiteto di re del cielo datogli nella stele di Karnak gli competerebbe come emanazione di Baal, dio del cielo.

[19]) Ved. in questi «Studi» p. 12 nota 47.

connati, quale apparisce isolatamente nel rilievo di Euiuk, Perrot IV fig. 343, perchè emanazione una e duale del dio supremo degli Hethei e perchè esprime, secondo congetture, il concetto dualistico, gemino dei primi uomini, dei primi cultori e sacerdoti della dea madre, che sono gemelli al pari dei Kureti e dei Dioscuri, gemelli come gli stessi Geni aligeri adoratori dell' albero della vita e di Ahura-Mazda [20]. Quali geni spirituali, hanno ali d' aquila, e nella loro ipostasi volatile sono anzi parificati a due aquilotti, nati dall' aquila, insieme celeste e solare. Questo concetto risulta manifestamente da un rilievo del museo di Berlino, di epoca tarda, ma proveniente da Balbek, quindi aderente, secondo ogni probabilità, alla religione originale hethea [21].

Esso rilievo (fig. 5) mostra due aquilotti divisi da una testa leonina e sostenenti col becco i capi di una corona di lauro, dentro cui trionfa la testa del Sole contornata di fiori e irradiata di foglie d' alloro.



Fig. 5 — Rilievo di Balbek (Berlino).

La corona, gli aquilotti, la testa leonina e quella del Sole formano un insieme emblematico di significato religioso non dubbio: abbiamo la rappresentazione sommaria di un dio solare, corrispondente a Sutekh degli Hethei, il quale emana ed è progenie del cielo, ossia della volta celeste espressa dalla corona sempre verde, e dà origine ai primi enti animati, rappresentati, in cielo da due aquilotti, in terra dal leone e da due geni a corpo d' aquila.

Che questi due aquilotti del rilievo di Balbek equivalgano all' aquila gemina e bicipite dei rilievi hethei, e sieno rappresentanti volatili, quindi spirituali, dei primi uomini adoratori e pronubi del dio padre e della dea madre, risulta anche dal cilindretto hetheo trovato ad Aïdim in Lidia, e che Perrot (IV p. 771 figg. 381-2), ed Heuzey (Gaz. arch. 1887 p. 57 sgg.) pubblicarono quasi contemporaneamente senza poterne spiegare il soggetto.

Tale cilindretto, si riferisce, come io credo, specificamente alla teogonia hethea, ed è anzi notevole per l' immagine del dio supremo degli Hethei e per quella della dea madre, rappresentata sotto tre diversi aspetti. Il dio

---

[20]) Ved. in questi « Studi » p. 3 sgg. e p. 20.

[21]) V. Beschreib. d. ant. Skulpt. in Berl. (1891) n. 911, e la miglior riproduzione eliotipica, donde fu tratta la nostra fig. 5, in Aegypt. und vorderas. Alterthümer im K. Mus. zu Berlin (1895) taf. 85.

padre sta nel mezzo ed ha la figura gianiforme, essendo come abbiamo detto uno e duale. Tiene nella destra la caratteristica bipenne e nella sinistra un vaso di tipo hetheo-egizio, da cui sgorga il fluido vitale, cioè la libazione celeste. Dalla parte dov' è la bipenne, riconosciuta anche da Heuzey,

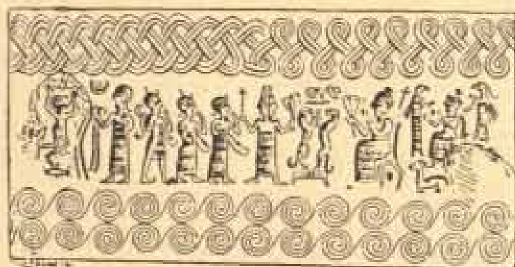


Fig. 6 — Cilindretto hetheo di Aïdim (Lidia).

stanno tre guerrieri adoratori; dalla parte dov'è il vaso stanno i leoni rampanti del culto specifico di Kybele e di Rhea (ved. in questi « Studi » p. 7 sgg.) e subito al di là, sta la dea madre, in trono, in adorazione, col fiore pistillifero nella d. e l'astro solare sotto la sedia. Nel centro della rappresentanza si ha quindi espressa l'adorazione amorosa della dea madre col dio padre e col figlio connati e connaturati in un dio solo. A questa scena di adorazione segue a s. la scena della generazione, cioè l' atto del parto della stessa dea, la quale vediamo, come Rhea-Kybele, seduta su di un monte, con sopra l' astro solare, con una capra accovacciata ai piedi (cfr. capra Amaltea) e con due geni alati aetoprosopi, funzionanti da adoratori e da pronubi (Geni assiri, Kureti dello scudo cretese *A*, Koribanti). Presso il monte è la rappresentazione dell'acqua [22], anzi del mare chiuso (Mediterraneo) indicato dai pesci, e nel mezzo vedesi una donna, nella quale mi par di riconoscere il vero prototipo dell'Anadiomene greca. Questa è una dea, che, per il posto che occupa dietro la dea madre terrestre e montana, deve considerarsi quale l'emanazione marina della stessa dea madre. Come Dictynna, è caratterizzata dai pesci che la circondano, e, come Artemis, come Astarte, ha da presso il globo lunare, congiunto col crescente. L' adorazione della dea lunare con Sutekh si vede espressa anche in altri cilindretti hethei (p. es. Perrot IV figg. 379-380); ma mi riserbo di spiegare meglio in altro studio codesto aspetto particolare del culto della dea madre terrestre degli Hethei, unificantesi con la figlia marina (seconda teogonia).

---

[22]) Si avverta che, trattandosi di una rappresentanza cilindrica, l'estremità sinistra va necessariamente congiunta con l'estremità destra.

III

Intanto mi preme che sia rilevato bene il concetto fondamentale della prima teogonia hethea, quale risulta dalla mia analisi monumentale. L'idea di un dio uno e duale, ossia dimorfo, è il capo saldo della teogonia degli Hethei, e questa è pure la chiave per la interpretazione di una quantità di monumenti preclassici e classici, i quali direttamente o indirettamente dipendono dalle prime espressioni ideografiche e figurate della religione hethea. L'antichissimo substrato di tale religione si è conservato per tradizione secolare attraverso mille peripezie e miscele di miti e culti. I tipi delle monete battute sotto gli imperatori dalle corporazioni sacerdotali e dalle comunità dell'Asia Minore, prescindendo da altri monumenti, provano che ancora nell'età romana non si era perduta del tutto la tradizione della religione originale hethea. Oltre alle monete ch'ebbi occasione di citare nella interpretazione dei bronzi cretesi, troppe altre potrei produrre per prova di ciò; ma, a suo tempo, saranno utilizzate a loro posto. Solamente giacchè qui ho trattato in particolare della prima teogonia hethea e del dio dimorfo degli Hethei, riproduco e spiego quei tipi interessantissimi, offerti dalle monete di Tarso, in cui altri videro Mitra, altri Sandan, altri Sardanapalo, altri Giove Dolicheno, altri dei pasticci incomprensibili, e dove io riconosco invece chiaro ed esplicito il dio ed il culto originale degli Hethei, esumato a scopo politico, prima dai Seleucidi, poi dal genio pratico della mente cosmopolita romana.

Il nome del dio di Tarso, quale si legge nelle iscrizioni aramee dei nummi prealessandrini e alessandrini, è *Baaltars*, che significa Baal di Tarso.

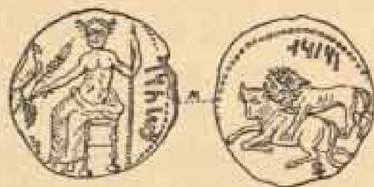


Fig. 7 — Statere di Tarso (Firenze).

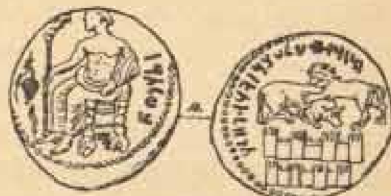


Fig. 8 — Statere di Tarso (Brit. Mus.).

Il celebre Baal di Tarso o Baaltars, all'epoca del dominio satrapale (sec. ½V-½IV a. C.) è rappresentato alla maniera greca, ed è però, molto naturalmente, parificato a Giove (*Zeus Tersios*)[23]. Le nostre fig. 7 ed 8, desunte da nummi satrapali prealessandrini (stateri persici: fig. 7, inedito del Museo di Firenze; fig. 8 = Head, Brit. Mus. Coins pl. 20 n. 40), mostrano Baaltars identificato nella sua concezione artistico-religiosa a Giove greco;

[23]) Cfr. Eustazio, *ad Dionys. Perieg.* 868.

solamente non è un Giove comune, perchè in alcuni tipi più completi, come nell' esemplare fig. 7 del Museo di Firenze, ha testa cornuta, viso taurino, e tiene nella mano destra tre attributi distinti: quello di Giove Olimpico (scettro con l' aquila), quello di Giove Zagreo o Dionysos (grappolo d' uva), quello di Serapide (spighe). I tipi più ovvii di rovescio, corrispondenti a quello della nostra fig. 7 (cfr. Head, *H. N.* p. 615) offrono il leone in lotta col toro; altri (fig. 8) lo stesso gruppo, simbolo siderale di Baaltars ed emblema di Tarso, posto direttamente sulle mura merlate delle estreme frontiere est ed ovest della regione transeufratica e della Cilicia [24]. La fig. 9, desunta da stateri tarsioti col nome del satrapo Tiribazo (386 a. C.) [24a], offre Giove giovanile *aetophoros* contrapposto a Giove padre emanante dall' aquila celeste e dal disco solare, cioè concepito come Ahura-Mazda, anzi come Giove preellenico e protogreco (cfr. in questi « Studi » p. 17 sg.) con gli attributi della corona, simbolo gioviale (= Baal), del fiore, simbolo solare (= Sutekh)



Fig. 9 Statere di Tarso-Tiribazo (Parigi). — *Fig. 10* Statere di Tarso (Brit. Mus.). — *Fig. 11* Statere di Cipro - Evagora II (Firenze).

e del modio o cor. turrita, simbolo ctonico (= Serapis). La fig. 10, desunta da monete postalessandrine (stateri attici: Head, Brit. Mus. Coins pl. 29 n. 34) corrisponde ad un concetto più semplice. Offre Baaltars parificato nè più nè meno che al Giove Olimpico aetoforo delle monete di Alessandro Magno; e gli è contrapposto il leone, con sotto l' astro, per meglio indicare che quest' animale è simbolo siderico del figlio di Giove, ossia di Ercole [25]. Parallelamente nello statere d' oro inedito e unico di Evagora II di Cipro (368-351 a. C.) del Museo di Firenze, che qui pubblichiamo (fig. 11), il medesimo leone solare, sormontato dall' astro, si vede contrapposto alla testa turrita di Afrodite, parificata a Kybele, e, per miglior dichiarazione religiosa, è aggiunta l' aquila di Baal celeste e gioviale poggiata sul corpo del leone [26]).

[24]) L'iscrizione aramea porta il nome di Mazaios, governatore appunto della provincia transeufratica e della Cilicia (cfr. l'esemplare Waddington in Rev. Num. 1898 pl. VII 3).

[24a]) Altre monete dello stesso tipo e dello stesso satrapo si hanno a Isso e a Soli di Cilicia (Head, *H. N.* p. 604).

[25]) Si confronti l' astro che reca come attributo nella d. protesa il Giove siderico dei Seleucidi nelle monete di Antioco VIII: Babelon, Rois de Syrie, pl. XXIV 17, 18; XXV 2, 3. Invece nelle monete di Mileto (Greek Coins of the Brit. Mus. *Jonia* pl. XXI) il leone con l'astro è simbolo del culto di Apollo solare.

[26]) Questa importante moneta pesa gr. 8.11. Con il rovescio di tale moneta sta a riscontro quello dello statere torinese (Imhoof, Tier. u. Pflanzenbild. I 13) esibente il leone accovacciato sormontato dall'aquila volante; è quello del piccolo bronzo dello stesso Evagora II (Rev. Num.

Così hanno da intendersi ed interpretarsi i tipi monetari del più bel periodo dell'arte greca, l'uno a riscontro dell'altro, come espressioni simboliche dei culti locali, come quadri viventi della religione; e collegati fra loro da un filo conduttore ben più resistente di quel che si possa credere. Da questo punto di vista il suolo numismatico è vergine, e trattato a dovere, con scienza e circospezione, darà frutti incalcolabili per la storia impersonale del mondo antico. Il genio greco, con le sue alte idealizzazioni, ha reso difficile la comprensione di certi simboli e di certi tipi divini rispondenti a sottili *nuances* locali di concetti religiosi comuni; ma poco per volta, mettendo a contributo ogni nostro strumento di sapere, rianalizzando il ricco materiale sculto e figurato pervenuto fino a noi, da qualunque parte esso venga, ci abitueremo a leggere su questi materiali quel che vi leggevano i loro autori.

Bisogna venire verso l'epoca romana per avere, al modo stesso che a Creta (cfr. in questi « Studi » p. 22 sgg.), così nella metropoli della Cilicia, espressioni figurate chiare ed esplicite del culto antichissimo e indipendenti dalle concezioni artistiche greche. Il ritorno ai tipi originali dell'arte e religione hethea si ha in alcune monete tarsiote autonome che precedono di poco la soggezione della Cilicia all'impero romano, e soprattutto in quelle battute a nome degli Antonini, da Adriano in poi.

Restituito alla sua antichissima espressione iconica, il Baal di Tarso, Baaltars si rappresenta, come nel principal rilievo di Iasili-kaïa e nella stele d'Amrit, eretto sul leone; e, per mostrare ch'egli partecipa tanto della natura celeste del dio padre degli Hethei, quanto della natura solare del figlio, Sutekh, si dà al leone che fa da piedistallo al suo simulacro le corna proprie del toro di Baal; cioè si rappresenta cornuto (κερατοφυής), oppure con due teste, una di leone e l'altra di toro [27]. La moneta di bronzo fig. 12, edita in eliotipia da Imhoof-Blumer, Tier und Pflanzenbilder taf. XII 7 [28], corrisponde in modo speciale ai concetti che ho esposti analizzando il principal rilievo di Iasili-kaïa. Al dio eretto sul leone cor-

1883 pl. VII 5), dove manca l'aquila e si ha quindi il solo leone sormontato dall'astro solare, come nel citato statere attico di Tarso. Sui tipi anteriori di Cipro (Evagora I a. 410-374 a. C.), esibenti Ercole a riscontro con la capra Amaltea, vedasi quel che dissi in questi « Studi » p. 24, nota 76. La chiave ansata, che nei nummi ciprioti primitivi di Salamis vedesi contrapposta alla capra Amaltea (Head, *H. N.* p. 624), non è altro se non il simbolo ideografico di Kybele Astartea, rappresentata in persona nelle monete posteriori.

[27]) Una moneta di questo tipo col leone a doppia testa, leonina e taurina, è data dal Gusseme, Diccionario numismatico (1773-7) VI p. 289 n. 40 cfr. Rasche. *Lex. Num.* V p. 596.

[28]) Di tale moneta vidi un ottimo esemplare nella collezione Brera, e uno di mediocre conservazione nel medagliere del Museo Civico di Bologna (coll. St. Clemente).

nuto sono dati l' attributo del fiore, che dimostrai esser proprio di Baal[29], e la bipenne propria di Sutekh, oltre la spada e l' arco, attributi accessori allusivi alla sua natura battagliera e alla sua identificazione con Sandan od Ercole. L' astro solare, posto dietro il simulacro, accentua il significato siderico di Baal-Sutekh, che, come Ercole, è trionfatore del



Fig. 12 — br. aut. di Tarso (Brera).



Fig. 13 — br. aut. di Tarso (Firenze).

leone. Sul rovescio di tale moneta è la testa turrita e velata di Kybele, la madre appunto di Baal e di Sutekh, detta, con nome greco, Tyche, con nome locale, Ateh[30]. La stessa testa di Ateh o di Kybele, personificazione altresì della città di Tarso, in vari bronzi autonomi vedesi contrapposta al monumento o santuario del dio. La nostra fig. 13, tratta da un esemplare del Museo di Firenze, offre il santuario di Baaltars, espresso assai chiaramente. Consta di un imbasamento decorato di festoni e sormontato da un alto fastigio piramidato, dentro cui è espressa l' immagine di Baaltars imposta sul leone, come nella fig. 12. Sul culmine della piramide sta l' aquila, simbolo celeste di Baal[31].



Fig. 14 — arg. di Adriano.



Fig. 15 — br. di Macrino (Tarso).

Sulle monete argentee di Adriano (fig. 14) il tipo di Baaltars corrisponde a quello delle monete autonome, solamente è aggiunta la tiara,

[29]) Cfr. sopra p. 37. sgg. Nella coll. Waddington, passata al Gabinetto di Parigi, e testè pubblicata dal Babelon, esiste un pezzo satrapale (Rev. Num. 1898 pl. VII 4) esibente Baaltars assiso a d. con la tiara conica, lo scettro nella s. e un fiore nella d. Sul rovescio si ha un leone accovacciato, sormontato dall'arco.

[30]) In una moneta rarissima (Catal. Behr pl. II n. 1, cfr. Head, *H. N.* p. 616) Ateh si vede rappresentata, come Kybele delle monete di Cizico, assisa sul leone.

[31]) Altre monete tarsiote di questo tipo, generalmente interpretato come il monumento di Sardanapalo, si trovano descritte in Mionnet III p. 620 n. 390-395 e Suppl. VII p. 257 n. 395. Il tipo medesimo si ha nelle monete dei Seleucidi: ved. Cat. of the Brit. Mus. Seleucid Kings pl. XXI 6 (Demetrio II); XXIV 3 (Antioco VIII); Babelon, Rois de Syrie pl. XXV 5 (Antioco VIII), pl. XXVI 12 (Antioco IX). Il Babelon interpreta « monument de Jupiter Dolichenus » (cfr. préf. p. CXLVII), fondandosi probabilmente sul tipo di Demetrio II (Brit. Mus. Catal. pl. XXI 7) col dio caratterizzato dalla bipenne, analogo alla nostra fig. 12.

inoltre è più chiara la tunica caratteristica di Sutekh, e nella mano s., congiunta con la bipenne, il dio tiene una corona a diversi apici, non l'arco, come altri interpretarono. È la corona stessa che reca un'altra immagine di Baaltars in una moneta di Macrino, edita anch'essa da Imhoof-Blumer, Tier. u. Pflanzenbilder taf. XII 9 (=nostra fig. 15), e nella quale il dio eretto sul leone cornuto è parificato a Serapide col modio[32].

L'attributo della corona a diversi apici sarebbe ben difficile di spiegare senza il concorso di altre monete imperiali di Tarso e specialmente senza le monete di Lucio Vero, Commodo, Caracalla ed Elagabalo. Su una rara moneta di Commodo (Mionnet, Suppl. VII p. 257 n. 394) si vede rappresentata una simile corona contornata da otto teste umane (*capita humana*) e Boutkowski (Petit Mionnet p. 289) afferma che le teste sono imperiali e riconoscibili: Sabina, Adriano, Antonino Pio, M. Aurelio, Lucio Vero, Commodo, Faustina e Crispina[32a]. In verità, non è da questa corona, o dalla interpretazione dei busti imperiali, che noi possiamo rilevare il senso religioso e simbolico di quella tenuta da Baaltars nei tipi figg. 14 e 15; esso è meglio chiarito, secondo a noi pare, da alcuni altri tipi imperiali di Tarso e specialmente da tre grandi bronzi inediti del Museo di Firenze.



Fig. 16 — M. Aurelio (Firenze).



Fig. 17 — Ostiliano (Brera).



Fig. 18 — Caracalla (coll. Waddington).

(bronzi imperiali di Tarso).

Il primo, nostra fig. 16, è di M. Aurelio (ΑΥΤ ΚΑΙ Μ ΑΥΡ ΑΝΤΩΝΙΝΟϹ ϹΕΒ Busto paludato di M. Aurelio a d.). Presenta sul rovescio un monumento *sui generis*, costituito da una base su cui si inalza una piramide sormontata dall'aquila e fregiata, nel bel mezzo, dall'immagine d'un dio eretto sul leone. Ai lati della piramide, imposte sul medesimo basamento, stanno due figure, di cui una certo con beretto frigio, le quali fanno come da talamoni ad un arco con sette apici o antefisse. Intorno gira l'iscrizione:

ΑΔΡΙΑΝΗϹ ΤΑΡϹΟΥ ΜΗΤΡΟΠΟΛΕΩϹ

Il soggetto di tale concezione artistica non può dubitarsi che stia in stretta connessione con quello già dichiarato delle monete autonome

[32]) Cfr. le monete prealessandrine spiegate di sopra p. 44 sg. e la moneta di Demetrio II di Siria in Catal. of the Brit. Mus. pl. XXI 7, dove è pure visibile il modio, da non confondersi con la tiara.

[32a]) Boutkowski la illustra in Dict. num. p. 1487.

figg. 12-13 e delle monete di Adriano e Macrino figg. 14-15. Il tipo deriva certo da quello consimile, ma più semplice, cioè senza l'arco e le figure laterali, delle monete dei Seleucidi, nominatamente di Demetrio II, Antioco VIII e Antioco IX, creduto, a torto, il monumento di Sardanapalo o quello di Giove Dolicheno (cfr. sopra nota 31).

Con i principii della religione hethea, da noi posti e dichiarati, chiunque facilmente può ormai arguire di che si tratta; l'allegoria è palese. La piramide corrisponde all'*acus matris Deum* dei romani, ed è simbolo non dubbio di Kybele aniconica [33]; la figura scolpita nella piramide è Baaltars, il Baal-Sutekh del popolo hetheo; l'aquila del culmine indica la sua origine celeste; la volta architettonica esprime la volta celeste; le figure laterali che la sostengono rappresentano i Koribanti, primi figli, primi adoratori di Kybele e suoi servi o *camilli* (cfr. Attis ed Hermes Kadmilos nei monumenti greci trattati dal Conze in Arch. Zeit. 1880 p. 1 sgg.)

Se rimanessero dei dubbi sul significato della volta sopportata dai Koribanti, basterà richiamarsi, in generale, alle osservazioni del Flammarion sulla rappresentazione del cielo nell'antichità [34]; in particolare, a due medi bronzi tarsioti battuti sotto Traiano Decio e Ostiliano (cfr. nostra fig. 17) [35], dove si ha ripetuto il tipo medesimo della moneta di M. Aurelio fig. 16, salvo che la volta invece di essere architettonica è formata da una corona di foglie di sempreverdi, come quella del rilievo di Balbek, dichiarato di sopra (fig. 5). Istruttivo è altresì il confronto con la moneta di Magnesia dell'imperatore Massimo edita da Imhoof-Blumer, Mon. gr. pl. IV 123, dove un arco simile di foglie vedesi sostenuto da due serpi, appunto i serpi πρεσβύτατοι δαιμόνων, che mostrammo parificarsi ai Koribanti, ai Kureti, ai Kabiri, ai Dioscuri (cfr. in questi « Studi » pp. 15, 20).

I Koribanti, che vedemmo pronubi delle nozze cosmiche del Cielo con la Terra e della Terra col Sole nel principal rilievo rupestre di Iasili-kaïa (fig. 3), aetoprosopi nel cilindretto di Aïdim (fig. 6), aetoformi nel rilievo di Balbek, è giusto che sostengano la volta celeste, dico l'emblema del firmamento, dico la corona zodiacale, la corona stessa che reca come attributo Baaltars nelle monete di Adriano e Macrino, già da noi spiegate (figg. 14, 15), e che gli esaltati imperatori Commodo, Caracalla ed Elagabalo, o i loro adulatori, sostituirono, ora si capisce, con quella contornata dai busti dei loro antenati, facendola diventare virtualmente e

---

[33]) Ved. in questi « Studi » p. 7 nota 27 la mia interpretazione del monumento di Arslan-Kaïa, di forma naturale consimile.

[34]) Flammarion, Le Ciel VII.

[35]) Il Traiano Decio fa parte della coll. Waddington e fu edito testè dal Babelon, Rev. Num. 1898 pl. VII 14; l'Ostiliano è nella coll. Brera ed ha servito alla nostra riproduzione fig. 17, ricavata da un calco fornitomi dalla cortesia amichevole del conservatore Ambrosoli.

materialmente la corona siderica imperiale (corona radiata e corona laureata), e come l'arco o l'anello che univa l'Occidente con l'Oriente[36].



Fig. 19 bronzi di Caracalla (Firenze). *Fig. 20*

Gli altri due gr. bronzi tarsioti inediti del Museo di Firenze (figg. 19, 20), spettano all'imper. Caracalla. Sul diritto si ha per ambidue l'iscrizione:

ΑΥΤ ΚΑΙ Μ · ΑΥΡ ϹΕΥΕΡΟϹ ΑΝΤΩΝΕΙΝΟϹ

con il busto paludato di Caracalla a s. cinto di corona gemmata; ai lati, nel campo Γ | Γ. Sul rovescio si legge:

ΑΝΤΩΝΕΙΝΑΝΗϹ ϹΕΥΗΡ ΑΔΡΙΑ
ΤΑΡϹΟΥ

Il tipo varia dall'uno all'altro esemplare. Nell'esemplare fig. 19 vedesi un elefante, forse intenzionalmente gibboso come il zebù[37], sormontato da una corona; la corona, l'anello o circolo zodiacale contornato dalla parola

ΟΜΑΚΚΙ

e nel campo a s. le lettere ΓΒ. Nell'esemplare fig. 20 l'elefante apparisce invece bicipite, a testa bovina (vitello?) connata con la sua propria di elefante. La corona è contornata dalla stessa parola abbreviata[38]:

ΟΜΑΚΚ

e nel campo a s. la lettera Γ.

[36]) Con ciò s'intende e si spiega anche il tipo della moneta di Caracalla della coll. Waddington edita in Rev. Num. 1898 pl. VII 9, e riprodotta di sopra p. 48 fig. 18. Quivi si vede appunto una corona di foglie facente arco sull'ara di Kybele, e messa direttamente a riscontro con la corona irradiata di teste imperiali.

[37]) Nel nostro disegno la gobba pare piuttosto un'orecchia, ma nell'originale non è così.

[38]) La parola ΟΜΑΚΚΙ mi riesce incomprensibile, ma circondando, come io spiego, il circolo dello zodiaco, dovrebbe, a mio avviso, aver un senso in rapporto con esso. Col circolo di queste monete può mettersi a riscontro quello equivalente che circonda le immagini di Apollo e Selene nella lucerna romana pubblicata e dichiarata in questi « Studi » p. 82.

La natura biforme e bicipite dell' elefante della fig. 20 rende il soggetto chiaro: non si tratta evidentemente di un elefante comune, ma di quello simboleggiante la natura dimorfa di Baal. Ciò nel concetto religioso; nel concetto politico romano, sarebbe l'elefante dell'estremo oriente, che la corona zodiacale, ossia l'anello cosmico di Baal (cfr. monile e catena d'Armonia) tiene riunito col toro d'occidente.

L' esumazione dal culto originale hetheo, fattasi in paese hetheo (Cilicia) nella città di Baal al tempo di Adriano non deve sorprendere; è naturalissima, perchè fin da quando cominciò a diffondersi la religione cristiana in modo allarmante per la religione di stato romana, e la critica all' idolatria, fatta dai padri della chiesa, cominciò a scuotere seriamente le masse dei credenti pagani, la parola d'ordine, possiamo desumerlo in parte dai discorsi stessi di Giuliano l'Apostata [39], fu quella di ritornare all' origine dei culti divini e dei miti, e di spiegare gli idoli e gli stessi feticci (ἀργοὶ λίθοι), non come dei in terra; ma, per ciò che erano in origine, quali espressioni simboliche della cosmogonia divina. Se il pubblico pagano nell' età classica aveva perduto generalmente il senso religioso dei miti e non riusciva più a rendersi conto delle formule sacerdotali e delle concezioni mistiche cosmogoniche, i preti dei paesi nei quali la religione ebbe in ogni tempo la massima tenacità conservatrice, seppero mantenere la tradizione dei culti originali. Ai preti asiatici da un lato, ed ai loro fratelli occidentali etruschi dall' altro, in modo speciale, fu affidata dagli imperadori romani la cura di risuscitare il significato religioso dei miti antichi affinchè, coll' opporre la religione originale fisica e l' interpretazione metafisica o filosofica dei miti (neoplatonismo) alla invadente religione cristiana salvassero possibilmente dall' incalzante naufragio il vecchio paganesimo e l' idolatria.

IV

Dopo ciò ritornando alla stele d'Amrit, da cui abbiamo preso le mosse per fissare e spiegare il concetto del dio supremo degli Hethei, la prima teogonia hethea e il significato di parecchi tipi monetari greci e romani rimasti fin qui inesplicabili, rilevo che in questo monumento, quasi più hetheo che fenicio, sebbene spettante all' età fenicia, l' essenza solare del dio in esso raffigurato e la sua relazione con Sutekh non è indicata solamente dal leone su cui insiste e che abbatte, ma altresì dal monte che fa da piedistallo al leone, e dal disco alato che sormonta la stele. La montagna fatta a squame su cui posa il leone, è la medesima su cui posa

[39]) Ved. specialmente il discorso IV (ed. Hertlein) sul Sole-re, il V su Attis e la madre degli Dei, il VII sulla filosofia dei Pseudocinici. Cfr. Naville, Julien l'Apostat et sa philosophie. Paris 1877.

i piedi il grande sacerdote e re dei Kheta, parificato a Sutekh, del rilievo di Iasili-kaïa Perrot IV fig. 314; è la montagna del sole, che noi vediamo rappresentata anche nei cilindretti assiro-babilonesi illustrati dall'Heuzey (Rev. Arch. 1895 p. 295 sg.). È poi conica, fatta a squame e con due apici, pure fatti a squame, perchè ideograficamente è assimilata al κῶνος ed ai κῶνοι squamosi che stanno in cima al pino silvestre, l'albero montano sacro a Baal, l'albero, simbolo vegetale della dea madre, simbolo della terra, da cui, secondo l'idea antica e popolare, ha origine il sole [40]. Il disco alato che sta sulla sommità della stele può mettersi direttamente a riscontro con quello che sta sopra la testa di Sutekh e del suo gran sacerdote nella sacra processione del santuario di Iasili-kaïa, espressa nel rilievo rupestre più lungo (ved. Perrot IV pl. VIII 1 D). Indirettamente corrisponde con l'edicola del sole, che la stessa figura tiene in mano ed ostenta nel rilievo isolato, Perrot IV fig. 314.

Le ali dell'aquila sono congiunte con il disco solare nel modo stesso, per la stessa ragione e nel medesimo senso siderico che le corna taurine al leone delle monete di Tarso; questo emblema esprime la doppia essenza celeste (aquila) e solare (disco) del dio rappresentato nella stele, che è uno e duale, come il supremo dio degli Hethei [41]. Come nella tazza di Palestrina della caccia al cervo, illustrata così splendidamente dal Clermont-Ganneau, sotto il disco alato, simbolo di Baal celeste e solare, è aggiunto altresì il globo unito al crescente lunare. Il globo riunito al crescente, posto a riscontro e sottoposto al disco alato, allude al matrimonio di Baal con Astarte, esprime l'unione del cielo soleggiato con la terra lunare, epperò accentua l'aspetto ctonico del dio raffigurato sulla stele [42].

Questo dio è dunque re della luce e dei vivi (Baal = Râ); ma anche re delle tenebre e dei morti (Sutekh = Set = Osiride); quindi protettore del sepolcro, di cui la stele è indice (σῆμα), ideale e materiale.

L. A. M.

---

[40]) Interessantissimo, sotto questo riguardo, è il tipo di una moneta di Valeriano jun. battuta a Sagalasso, venutami sott'occhio mentre correggeva le stampe del presente studio. Essa conferma la mia induzione sull'origine e il significato delle squame del monte del sole, offrendo una pigna sormontata dal crescente lunare e dall'astro solare. Eccone il disegno lineare, tratto dalla recentissima pubblicazione del Babelon, Coll. Waddington in Rev. Num. 1898 pl. IV 6.



Fig. 21 — Moneta di Sagalasso.

Ora si capisce anche meglio perchè negli scudi cretesi *A, D* la pina fiorita si trovi immedesimata col ventre del leone, e perchè in altri scudi (*B, C*) escano pine e fronde silvestri dal corpo leonino (cfr. sopra p. 3 nota 7).

[41]) Io credo che lo scarabeo ad ali spiegate degli Egizi sia stato preso come simbolo dell'ente supremo celeste e solare, non solo per le ben note sue abitudini fisiche; ma anche per la sua somiglianza formale col disco alato degli Hethei e degli Asiatici in genere.

[42]) Il Clermont-Gannau, L'imagerie phénicienne p. 64, osserva giustamente: « On peut hésiter sur la nature du disque embrassé par le *croissant*. On serait en droit d'y voir aussi bien le disque du soleil considéré comme *enfanté par la lune*, conception symbolique dont je montrerai plus bas une curieuse et indéniable application sur la coupe phénicienne du Varvakeion » (cfr. nostra tav. II n. 14).

MEDAGLIONE COMMODIANO DELL'ASIARCA L. AURELIO

(LA RELIGIONE DI STATO AL TEMPO DI COMMODO)

Il medaglione di Cizico che qui pubblico (fig. 1) fa parte della collezione del Museo archeologico di Firenze ed occupa un posto eminente, sì per l'epigrafe del rovescio, che per il tipo esibente una nuova rappresentanza di Kybele frigia. Ne do la descrizione, facendola seguire da alcune osservazioni, le quali stanno connesse con le idee esposte negli studi precedenti sui bronzi dell'antro Ideo cretese e sulle rappresentanze monetarie del culto di Kybele a Tarso all'epoca romana.



Fig. 1 — Gr. br. del Museo di Firenze.

Br. mill. 44 gr.

ΑΥ ΚΑΙ Μ ΑΥΡΗΛ ΚΟΜΜΟΔΟC Busto giovanile a d. dell'imperatore Commodo con paludamento e corona laureata.

CΤΡ Α ΑΥΡΗΛΙΟΥ ΑCΙΑΡΧΟΥ ΚΥΖΙΚΗΝΩΝ ΝΕΟΚΟΡΩΝ Kybele assisa sul leone con il timpano e una verghetta nella d. volge il capo turrito a d.[1] Ai lati due Koribanti in corta tunica battono i timpani, nello sfondo forse Ares, parificato a un terzo Koribante o Kurete, con asta e scudo[2].

Questo medaglione era noto solamente per un esemplare registrato dal Vaillant, che non aveva però permesso di leggere la parte più importante dell'iscrizione del rovescio, cioè il nome dello stratega e asiarca della neocoria di Cizico di Misia, L. Aurelio; onde si trova inesattamente e



Fig. 2 — Statere di Cizico.

[1]) Il tipo di Kybele assisa sul leone è proprio di Cizico; esso si trova per la prima volta nello statere arcaico di elettro della collezione Waddington, pubblicato dal Babelon in Rev. Num. 1897 pl. VI 8, donde traggo il presente disegno fig. 2.

[2]) Tre Koribanti che danzano intorno a Giove infante si vedono in un bronzo di Severo Alessandro battuto a Seleucia ad Cycladum; coll. Waddington, Rev. Num. 1898 pl. VI 11. Quivi però il terzo Koribante, rappresentato a metà figura sullo sfondo, è affatto simile ai due Koribanti laterali, reca galea crestata ed è in atto di percuotere lo scudo con la spada, non fornito di lancia e in riposo come il nostro.

incompletamente descritto dal Mionnet, Suppl. V p. 331 n. 318. Il nome dell' asiarca Aurelio si conosceva tuttavia per un' altra medaglia di Cizico battuta dal detto asiarca in onore di Faustina juniore, al nome di Kora (ΚΟΡΗ ΣΩΤΕΙΡΑ), quindi rappresentante la madre di Commodo con i tratti e gli attributi di Kora-Demetra. In tale medaglia, descritta dal Mionnet, Suppl. V p. 326 n. 281 e pubblicata in *Mus. Pisan.* tab. XXIV n. 1 p. 68, manca però la qualifica di stratega, manca il prenome Lucio di questo magistrato locale, e il suo nome si trova abbreviato:

ΕΠΙ ΑΥΡΗ ΑΣΙΑΡ ΚΥΖΙΚΗΝΩΝ

Per tipo si hanno i Dioscuri con i loro cavalli ed in mezzo un' ara. L' ara qui è l' emblema materiale di Kybele, come dimostrerò in altra occasione, i Dioscuri evidentemente alludono ai gemelli Commodo e Antonino Gemino, che Faustina diede in luce il 31 agosto 161 di C.

Non meno chiara è l' allusione al parto gemino di Faustina jun. nel tipo di un sesterzio urbano di Commodo del 185, dove i Dioscuri si vedono rappresentati ai piedi del trono di Giove O. M. (Cohen² 472).

Il nostro tipo con Kybele assisa sul leone, fiancheggiata da due Koribanti e col terzo Kurete od Ares nello sfondo, sta primieramente in rapporto coi seguenti tipi monetari di Faustina seniore:

a) monete urbane inscritte MATRI DEVM SALVTARI, esibenti Kybele assisa fra i leoni, Cohen² 229-230;

b) monete di consacrazione inscritte AETERNITAS, che rappresentano l' imperatrice divinizzata (inscr. DIVA FAVSTINA) sotto le sembianze di Kybele sul carro tirato dai leoni, Cohen² 55;

c) medaglioni esibenti sul diritto il busto velato dell' imperatrice divinizzata (iscr. DIVA AVGVSTA FAVSTINA), e sul rovescio anepigrafo, ora Kybele assisa sul leone veloce a d., ora Kybele seduta sul leone presso l' albero del suo culto, Cohen² 304-305 [3].

Sta secondariamente in connesso coi seguenti altri tipi monetari di Faustina jun. e Lucilla:

a) medaglione di Lucilla del Museo Britannico, esibente Kybele fornita di timpano, assisa sul leone veloce a d. (Fröhner, Les Méd. de l'empire rom. p. 97);

b) medaglioni urbani paralleli di Lucilla e Faustina jun. (Fröhner p. 97 e p. 108 cfr. Cohen² 295), esibenti Kybele in trono fiancheggiata dai leoni, con il ramo silvestre nella s. il timpano nella d. e con Attis a fianco;

c) medaglione di Faustina jun. a Parigi esibente due Koribanti che proteggono un fanciullo posto sopra un pavone (Fröhner p. 107 = Cohen² 289);

[3]) Il medaglione di Faustina madre Cohen² 306 rappresenta la nave con la famosa statua di Kybele fiancheggiata da leoni, tratta a riva dalla vestale Claudia.

d) monete urbane di Faustina jun. inscritte MATRI MAGNAE, con Kybele turrita in trono fiancheggiata dai leoni, Cohen² 168-170;

e) monete urbane di Commodo del 191, esibenti Kybele turrita sul leone veloce a d. e la scritta significativa: MATRI DEVM CONSERV AVG, Cohen² 354-5.

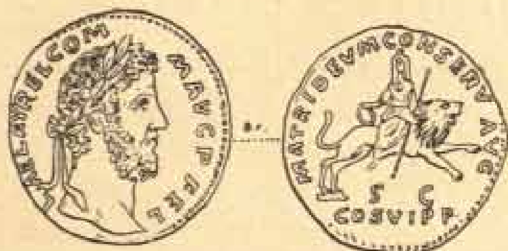


Fig. 3 — Sesterzio di Commodo.

Siccome religiosamente i Koribanti o i Kureti si identificano coi Dioscuri, i Dioscuri con i Koribanti, e Rhea con Demetra-Kora, ed Hera con Rhea e con Kybele [4], il senso di tutti questi tipi risulta chiaro e determinato appena messi a riscontro l'uno con l'altro e allegoricamente considerati.

La prolifica Faustina jun., moglie di M. Aurelio, nella sua apoteosi, (a. 175 d. C.) è parificata, come sua madre, a Rhea-Kybele, a Demetra-Kora (ΚΟΡΗ ΣΩΤΕΙΡΑ), ad Hera (tipo del pavone); ed i suoi figli gemini ai Dioscuri, ai Koribanti. Quindi suo figlio Commodo, il favorito dalla fortuna (cfr. tipi FORTVNAE FELI(*ci*) Cohen² 155-162 — FORTVNAE MANENTI Cohen² 163-4, 168-9 — FORTVNAE DVCI Cohen² 167 — FORTVNAE REDVCI Cohen² 147-154, 170), perchè sopravvissuto ad Antonino Gemino (165 d. C.), da fanciullo si parifica a Giove infante (tipo Fröhner p. 107); da giovanetto ad Attis (tipi Fröhner p. 97, 108); da adulto, allorchè divenne imperatore (176 d. C.), a Giove ed Ercole Idei [5]. Egli è un frutto gemino, non altrimenti di Romolo figlio di Rhea Silvia, e come tale si fa valere. Nella sua esaltazione vuol parere più dio che uomo, epperò si fa rappresentare ora come Giove: IOVI IVVENI Cohen² 253-260, ed ora come Ercole: HERCVLI COMMODIANO Cohen² 176-180 — HERCVLI COMMODO Cohen² 187 — HERCVLI ROMANO AUG(*usto*) Cohen² 188-210; oppure dimorfo, gemino, con testa bifronte, l'una di tipo Gioviale e l'altra di tipo Erculeo (Cohen² 515-518 e 717); dimorfo come Giove ed Ercole Idei, dimorfo come Giano, il dio principe degli *Indigitamenta* (Cohen² 516-518).

Questo è il cardine della interpretazione della maggior parte dei tipi

[4]) Vedi il mio studio precedente sui « Bronzi dell'antro Ideo » *passim*.

[5]) Come dimostrai in questi « Studi » p. 21 sgg. Giove ed Ercole Idei si identificano.

monetari commodiani a soggetto religioso; e tutto ciò sta d'accordo con la vita e la storia di tale imperatore narrataci da Lampridio. Un uomo siffatto, in realtà, volgare figlio di un gladiatore, si capisce come nella sua esaltazione divina finisse per credere di avere, insieme con sua madre e la sua ava parificata a Rhea od a Tellus, ristabilito, ossia pacificato il mondo[6]:

(a. 187) TELLVS STABIL(*ita*), Cohen[2] 714-16.

Non possiamo sorprenderci se a tal uomo fosse venuta perfino la pazza idea di essere sì veramente il nuovo Romolo; doversi quindi senza più cambiare il nome a Roma e chiamarla da lui:

(a. 190) COL(*onia*) L(*ucia*) ANT(*onina*) COM(*modiana*), Cohen[2] 39-40,

o semplicemente COLONIA COMMODIANA (Lampridio 8); egli stesso doversi venerare in fine come l'Ercole Romano: HERCVLI ROMANO Cohen[2] 188-210 (ΡΟΜΑΙΟC ΗΡΑΚΛΗC delle monete di Cizico), quale Ercole, fondatore di Roma:

(a. 192) HERC(*uli*) ROM(*ae*) CONDITORI, Cohen[2] 181-182,

con il tipo dell'imperatore che, sotto le spoglie di Ercole e pari a Romolo, conduce l'aratro per la fondazione della città eterna.

L. A. M.

---

6) Si noti che i medaglioni commodiani con la scritta TELLUS STABIL hanno tipi di diritto distinti; alcuni (Cohen[2] 714) presentano l'effigie di Commodo parificato a Giove (busto nudo con l'egida); altri (Cohen[2] 717) la sua effigie gianiforme, gioviale ed erculea. Quanto al tipo del rovescio tutte le pubblicazioni e descrizioni finora date del pezzo Cohen[2] 714 sono inesatte. La nostra fig. 4 è tratta da uno splendido esemplare a due metalli (rame e bronzo) del Gabinetto di Brera, con la contromarca estense. La dea Tellus adagiata in terra a d. poggia il gomito s. su di un kalathos, stringe fra braccio un albero di vite frondoso e fruttifero e tiene la d. sopra la sfera celeste stellata e contornata dalle figure delle Stagioni, le quali camminano su di essa muovendo da s. a d. La prima figura è femminile: reca sulle spalle un ramo secco a cui pare sospesa una lepre e porta due uccelli acquatici nell'altra mano, rappresenta quindi l'inverno (*Hiems*); la seconda figura è maschile pileata, tiene nelle mani forse una corona sutile di fiori, rappresenta la primavera (*Ver*); la terza figura è femminile, reca le spighe ed una corona, rappresenta l'estate (*Aestas*); la



Fig. 4 — Commodo, med. Brera.

quarta figura è maschile pileata, reca un paniere e un grappolo d'uva, rappresenta l'autunno (*Autumnus*) — *Ver* e *Autumnus* pileati corrispondono ai Dioscuri. Intorno alla dea Tellus identificantesi con Eirene o con la Pace cfr. il mio scritto su *Dionysos Eirene* e *Pluto* in Röm. Mittheil. 1890 p. 108 e in questi « Studi » p. 86.

DUE ANFORE RUVESTINE DEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI.

Le pitture vascolari edite più innanzi figg. 1 *a, b*; 2 *a, b* ornano le spalle di due anfore ruvestine del già Museo Borbonico (Vasensammlungen zu Neapel n. 2416 e 2418). Queste anfore sono anzitutto molto importanti per lo stile: esse appartengono alla serie dei primi vasi a figure rosse eseguiti in Apulia con la piena conoscenza della tecnica greca e dietro i modelli attici. Di tale stile è in certo modo nota finora la sola rappresentanza principale di un' hydria esistente al Museo provinciale di Bari, ma pubblicata in modo da non rendere, con la fedeltà desiderabile, il carattere del disegno (Arch. Zeitung 1883 tav. VII). Nella mia memoria « *La Ceramica antica nell' Italia meridionale* » p. 34 sg. furono pubblicate in zincografia le vedute d'insieme dei due vasi, che qui si ristampano con i medesimi *clichés* figg. 1 e 2; ma esse non riproducono i particolari in maniera apprezzabile, specialmente nella parte convessa che forma le spalle dei vasi. Nulla quindi è tolto alle nostre rappresentanze di quel pregio che si appartiene a monumenti inediti, i quali per di più ci mettono sotto gli occhi uno *stile*, ossia qualità artistiche di forma e di concetto, proprie ad una speciale produzione cui finora si era posta poca o nessuna attenzione. Ho preferito dare, in luogo di disegni tradotti, che sempre perdono alquanto del carattere dell' originale, zinchi tratti da lucidi ricavati direttamente dall' abile disegnatore sig. Orazio Amici, dove qualche incertezza nel *ductus* delle linee e negl' inevitabili tagli ed aggiustamenti della carta alla forte curvatura della superficie del vaso, è di gran lunga compensata dalla fedeltà e freschezza dell' impressione [1].

È facile osservare quanto lo stile di questi vasi sia ancora strettamente dipendente dai vasi attici della seconda metà del secolo V a. Cr. Il motivo del giovane con la gamba alzata e col piede appoggiato ad un rialto, che nelle nostre rappresentanze ricorre più volte, ha un' intima parentela con le pose che si attribuiscono all' arte di Polignoto, e che da quella passarono nella ceramografia [2]). Il panneggio della prima donna a sinistra

---

[1]) La sola rappresentanza di Bellerofonte, fig. 2*a*, è già pubblicata in Dubois Maisonneuve, Introd. tav. 69, donde Inghirami, *Gall. omer*. I 33; ma sono riproduzioni poco fedeli, che del resto nessuno aveva pensato di riferire al primo stile greco-apulo.

[2]) Vedi p. es. la figura di Klytios nel vaso di Midia, Klein, Vasen mit Meistersignaturen, p. 203.

nella fig. 2*b* ricorda molto da vicino modelli attici[3]; e più altre rassomiglianze nel disegno e nella composizione potrebbero indicarsi. Ma io non voglio fermarmi su queste cose, parendomi invece che sia oggi piuttosto eccessiva la tendenza a perdersi in cotali raffronti, i quali, dopochè



Fig. 1 — Anfora del Museo di Napoli n. 2416.

la relazione tra due serie di monumenti è stata vista ed accettata, non insegnano nulla. Se non che, mentre il disegno attico anche trascurato conserva un carattere fine e nobile, in questi primi vasi greco-apuli, benchè lo stile sia in sè accurato, pure si nota qualche cosa di goffo e di grossolano, specialmente nella fattura delle estremità. Il modo di disegnare la

[3]) Cfr. p. es. Wiener Vorlegeblätter 1888 taf. VIII 2 (la terza figura da sinistra).

testa e l'occhio, nel giovane stante della fig. 2*b*, non è più per nulla attico, ma prelude invece al posteriore stile lucano, il quale resta in uno stadio più attardato che non l'apulo, come già altrove notai. Poco attico è pure il modo, che nelle nostre pitture occorre più volte, di portare la clamide gettata sulla spalla come noi portiamo talora i nostri *paletots*, e



Fig. 1a

fermata alla vita dal largo cinturone di uso locale in tutta la bassa Italia; e nella copertura del capo che porta il giovane sedente in 2*b* io non saprei ravvisare il pilos greco, che non è mai così alto e teso ed acuminato; ci vedo bensì un elmo locale, ovvero uno di quegli alti berretti



Fig. 1b

conici, che occorrono poi non di rado sui vasi greco-apuli, e che appartennero senza dubbio al costume locale peucezio[1]).

Ma non soltanto lo stile rende interessanti i nostri vasi, bensì soprattutto il problema del significato e della relazione di quelle scene che li

[1]) Cfr. p. es. *Ann. dell'Ist.* 1852 tavv. M, N, P, ec.

adornano. Nella fig. 1*a* vediamo tre gruppi che sembrano indipendenti: a sin. un giovane eroe seduto, in colloquio con una donna; nel mezzo due giovani dorifori in posa simmetrica ed in colloquio; a dr. una donna in atto d' incoronare un giovane eroe e di offrirgli un pomo. Nella fig. 1*b*, che decora le spalle dello stesso vaso, dal lato opposto, vediamo a sin. un gruppo di quattro persone il quale converge verso una giovane donna



Fig. 2 — Anfora del Museo di Napoli n. 2418.

seduta, mirantesi allo specchio, in colloquio con un giovane doriforo che le sta davanti, mentre un altro giovane simile le appoggia familiarmente la destra sopra una spalla e un terzo giovane con lancia sta a guardare. A dr. è un gruppo di un guerriero in colloquio con una donna che gli reca una benda. La fig. 2*a*, che decora le spalle della seconda anfora, rappresenta Bellerofonte che tiene per le briglie il cavallo Pegaso ed ha ricevuto da Preto un distico, mentre Stenebea assiste alla partenza. La fig. 2*b*,

opposta alla precedente, rappresenta a sin. un giovane eroe seduto cui una donna offre da bere, mentre altra donna gli sta dietro tutta ammantata; a dr. un giovane doriforo che riceve da una donna una benda.



Fig. 2a

Scrivendo per i dotti, e presentando loro i facsimili ridotti degli originali, abbiamo di molto abbreviata la minuta descrizione delle scene data dallo Heydemann nel suo catalogo; e più l'avremmo abbreviata se il significato delle varie scene fosse oggi universalmente inteso. Al dotto basta il



Fig. 2b

succo di tutta l'analisi, enunciato quasi come il titolo del quadro: per la rappresentanza fig. 2*a*, la sola di soggetto mitologico, basta ravvisarvi *la partenza di Bellerofonte dalla reggia di Preto*. Ma qual è il titolo degli altri tre quadri? Esso non si ricava dalle lunghe descrizioni dello Heyde-

mann; nessuna indicazione esatta si ha negl' indici per riportare queste composizioni sotto una categoria determinata; e benchè s' intendessero i singoli motivi artistici, il significato dell' insieme era finora rimasto oscuro.

Nell' ultima parte del mio libro sulla « Ceramica antica » ho esposto una mia nuova teoria ermeneutica, che, se non m' inganno, conduce a ravvisare il significato delle scene rappresentate sui vasi dell' Italia meridionale e finora non intese. Secondo me tutta la ceramica dipinta dell' Italia meridionale è da ritenere, nel suo complesso, come destinata alle tombe: in essa avviene un passaggio anche ulteriore a quello che già si nota in alcune lekythoi funebri attiche, dove la rappresentanza della stele, esprimente la persona defunta qual era in vita, si distacca da quella, e vive di vita propria. Nei vasi dell' Italia meridionale si sopprime spesso anche la indicazione del monumento funebre, e mediante un processo di generalizzazione e di astrazione, che altrove ho analizzato, si giunge alla rappresentanza funebre s i m b o l i c a, con la introduzione di numerosi elementi accessori, e con molte variazioni del tema fondamentale. Tali rappresentanze sono quelle che un tempo si credevano relative ai *misteri*.

Le scene sopra riprodotte ed esaminate fanno parte di tutto un sistema decorativo dei vasi. Sotto ad esse c'è un' altra zona di figure, che nel n. 2416 (fig. 1) s' interrompe e nel n. 2418 (fig. 2) si continua ininterrotta sotto i manichi. In questa zona, nell' uno e nell' altro vaso, sono rappresentati giovani eroi che inseguono donzelle; ma non v'è nulla di determinato, non si tratta di uno speciale ratto mitologico. Sono amanti ideali che inseguono le loro belle, e talvolta l' inseguente è Eros medesimo, l' Amore divenuto simbolo (fig. 1). Ciò mostra che, se non nel mito, siamo certo fuori della realtà, siamo nel regno dell' ideale. Le scene rappresentano non fatti, ma concetti: non narrano, simboleggiano.

E nel medesimo regno, con concetti analoghi che convergono in una unità di composizione decorativa, devono spiegarsi le scene rappresentate su le spalle di queste anfore, e qui figurate. Esse sono le precorritrici delle così dette « scene di misteri », e, per la maggiore semplicità dei motivi artistici, si ravvicinano alle pitture delle tombe campane e lucane. Come in queste, secondo una delle maniere d' idealizzare i defunti, il guerriero morto era rappresentato ritornante in trionfo e ricevuto dalle donne, che gli offrono da bere e le insegne della vittoria, cioè corone e bende; così nelle nostre scene le donne offrono ai guerrieri da bere (fig. 2*b*, gruppo a sinistra), una benda (*ibid.* e fig. 1*b*, gruppo a destra), una corona (fig. 1*a*, gruppo a destra). E come nelle pitture sepolcrali la donna defunta è rappresentata da « sposa », intenta alla sua toletta, mirantesi nello specchio, così vediamo questo motivo nella nostra fig. 1*b*, gruppo a sinistra. Se non che, mentre nelle pitture murali delle tombe c'è ancora il sentimento rea-

listico, i guerrieri vestono il loro costume, le loro relazioni con le donne sono quelle di famiglia, nè mai vi s'introducono figure fantastiche; nelle pitture vascolari invece, eseguite a dozzine preventivamente, era necessario generalizzare il simbolo per adattarlo ad ogni caso, e la fantasia dell'artista italioto restava più libera. Perciò abbiamo o una nudità convenzionale, o un costume misto di elementi greci e locali. Perciò al posto del sentimento di famiglia s'introduce il sentimento erotico; non è più la « sposa » in intimo colloquio col marito, o che lo conforta con accoglienze « oneste e liete », bensì l'amante. Si sente anzi il bisogno di determinare la relazione delle figure, e si aggiungono simboli erotici, la figura stessa di Eros; si arriva, in una parola, a quel concetto dell'Amore funebre, che è la chiave della più oscura ceramografia italiota. Così nella fig. 1*b*, intorno alla donna con lo specchio ed in relazione con essa, non vediamo le ancelle, ma gli « amanti »; così nella fig. 1*a* al dono della corona si aggiunge quello del pomo, di significato decisamente amoroso, e che vediamo offerto da Eros stesso nella zona inferiore (fig. 1).

Per tal guisa tutte le scene, non più oscure, convergono in una unità di composizione decorativa. Nelle zone inferiori l'Amore o gli « amanti funebri » inseguono le loro belle; nei quadri superiori le « amanti funebri » ristorano o accolgono coi simboli della vittoria la figura idealizzata dell'eroe defunto, e gli « amanti funebri » assistono alla toletta della loro bella. Ma non solo l'arrivo (beatitudine dell'Elisio) è simbolo della morte; notissima ed usitatissima presso gli antichi è altresì la rappresentazione di essa morte come una partenza. E però anche il quadro mitologico riceve un significato ulteriore, che non ha nella Grecia propria; o meglio il simbolo si riveste del mito, e il triste commiato di Bellerofonte rientra nell'unità del concetto simbolico decorativo.

A me pare che la interpretazione proposta, non solo renda chiare in sè le singole scene, ma riduca tutta la decorazione figurata di ciascun vaso ad una unità di concetto; e che questo medesimo fatto confermi alla sua volta e renda più che mai probabile la interpretazione delle singole scene. Ed è cosa molto importante il ritrovare, fino nei primi vasi fabbricati in Italia, con la tecnica attica a figure rosse, uno spirito nuovo che le scuole archeologiche hanno fin qui trascurato e che oggimai merita d'essere esattamente inteso e convenientemente apprezzato.

Napoli, marzo 1898.

G. PATRONI.

SFINGE E SATIRI
IN UN CRATERE DELLA COLLEZIONE VAGNONVILLE.



Fig. 1 — Cratere Vagnonville, faccia secondaria.

Nel « Museo Topografico dell' Etruria » p. 69 il prof. Luigi Adriano Milani ha pubblicato il disegno ridotto di una pittura vascolare attica a figure rosse « dov' è, egli dice, una curiosa scena, inspirata probabilmente ad un dramma satiresco (Sphynx): un Satiro rompe con la zappa arditamente un tumulo ardente, divenuto quasi rogo e tomba della Sfinge tebana mentre un altro Satiro si allontana pauroso (p. 68) ». La rappresentazione sommariamente descritta dal Milani e qui riprodotta a fig. 2 con il medesimo zinco che ha servito alla pubblicazione nel citato *Museo topografico,* è così interessante da meritare più accurato studio, soprattutto perchè si riconnette e per il soggetto e per il colorito della scena stessa ad altre pitture vascolari di notevole importanza. Essa è inquadrata sulla faccia principale del cratere della collezione Vagnonville che diamo come vignetta iniziale con la rappresentanza dell' altra faccia, dov' è una scena palestritica di tre efebi che giuocano con gli halteres. La Sfinge sta sopra un tumulo assai alto che presenta, e da ambo le parti, alcune strie verticali parallele ed un rialzo nella parte inferiore su cui torneremo in seguito; in posizione calma e tranquilla, ma piena di vita, accucciata sulle estremità, con due ali oblunghe e più simiglianti a quelle di un insetto che di uccello, colla coda ritorta, essa se ne sta immobile guardando fisa in avanti. Dinanzi a lei appunto

stanno due satiri perfettamente nudi, in cui la natura ferina è accennata solo dalla coda equina, dalla conformazione della testa, dai lineamenti del volto, dal naso camuso e dalla ispida e folta barba: regolari invece sono le proporzioni del corpo. Il primo dei satiri sta intieramente rivolto a destra, cioè verso la Sfinge, e in atto di colpire con un grosso piccone che solleva in alto con ambedue le mani: dal suo volto traspare ad un tempo l'ardimento e l'intensità dell'attenzione posta nell'opera; l'altro satiro invece è in atto di fuga, ma pur fuggendo volge indietro la testa esprimente paurosa meraviglia: anch'esso è armato di piccone, ma l'arma, che tiene ancora colla sinistra, è resa inutile dallo spavento consigliero

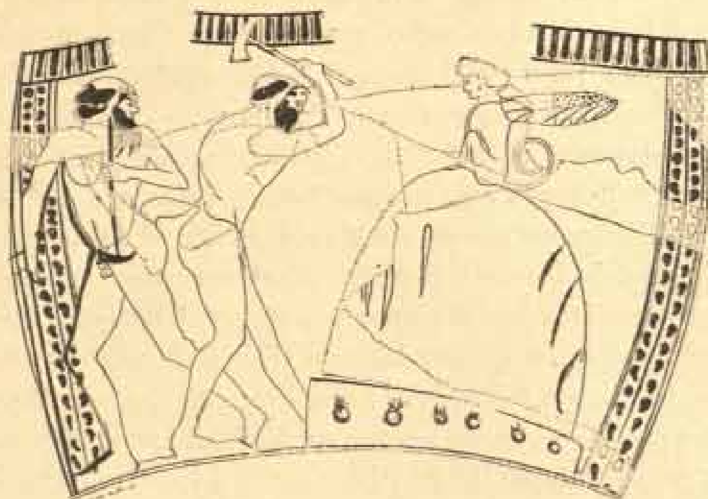


Fig. 2 — Faccia principale del cratere Vagnonville.

di fuga. Il tipo femmineo e delicato della Sfinge e quello pure dirozzato e raffinato dei satiri, il carattere generale e la tecnica della pittura determinano la cronologia del cratere come appartenente alla pittura vascolare della seconda metà del sec. V. La nostra rappresentazione sta fra i prodotti dello stile comune, ma non si può negare però che essa offra una certa maestria e vivacità di composizione e di disegno.

La Sfinge ci riporta in questo caso indubbiamente a Tebe: che si abbia una rappresentazione indipendente dal noto mito non è per me da pensare [1]. Il tumulo quindi cui sopra accennavamo è da determinarsi con tutta probabilità come il monte Phikion o Sphingeion, cui accennasi già nello scudo esiodeo (v. 33) [2]. Nelle numerosissime rappresentazioni raccolte dall'Overbeck (Die Bildwerke zum thebischen und troischen Heldenkreis pp. 15-60; Atlas, taff. I, 13, 15, 16; II, 1, 3, 4, 5, 6, 7; III, 1) la Sfinge

[1]) Cfr. Jahn, Archaeologische Beiträge p. 117 nota 83.

[2]) Cfr. anche *Theog.*, 326; Aristid. 2 p. 484 Preller, Griech. Mythol.[2] p. 348.

siede appunto sul monte. Alle foggie caratteristiche in cui esso è rappresentato nelle rappresentazioni fin qui conosciute, devesi aggiungere questa in cui ha l'aspetto di un monticolo quasi regolare. L'interpretazione del Milani che si tratti di un tumulo ardente, divenuto quasi rogo e tomba della Sfinge, non mi pare così giusta quanto acuta e ingegnosa. Dalla tradizione letteraria siffatto motivo ci è ignoto, ma questo non costituisce più oggi difficoltà di sorta: la presenza dei satiri autorizza bene l'artista, come, più che altri, uno scrittore di drammi satireschi, a modificare la tradizione in quella parte che più gli piace; ma la difficoltà gravissima consiste invece nel fatto che il tumulo sul quale siede la Sfinge tebana, è, per me indubbiamente, un monte, il Phikion, ed ammessa anche la maggior dose possibile di imbecillità nei satiri, appare sempre impossibile che il monte sia potuto divenire rogo della Sfinge. Il Milani deve essersi fondato sui segni, che, in numero di sei, si trovano nella base inferiore del tumulo, i quali se hanno davvero valore e si riferiscono alla rappresentazione, possono forse anche indicare la via sassosa e difficile del monte. Farebbe a prima vista difficoltà all'interpretazione del Milani il fatto che il primo satiro arditamente percuote col piccone il tumulo; ciò che per altro non sarebbe inconciliabile con l'altro atto tentato contro la Sfinge, l'incendio del monte, e si potrebbe anzi trovare in questo insieme di sforzi senza effetto una prova dell'accanimento sciocco dei satiri ed una sorgente di comicità; ma non c'è dubbio d'altra parte che, se voleva far capir questo, l'artista sarebbe stato più chiaro. Per noi dunque il tentativo contro il mostro, fatto dagli imbelli seguaci di Dioniso si limita al percuotere col piccone. Usiamo questa forma indeterminata, perchè non ci sfugge come non possa determinarsi con certezza contro chi sia diretto il colpo e che particolarmente lo sguardo del satiro è rivolto piuttosto verso il tumulo che verso la Sfinge; ma in questo come in tanti altri casi di ermeneutica della pittura vascolare non bisogna guardar troppo per la sottile, e può esser pericoloso argomentare da dati fallaci, o per lo meno non bene sicuri: solo che il satiro percuota davvero contro il monte può sembrare probabile anche dalla serenità e tranquillità della Sfinge. Ma quello che più interessa è lo studio della nostra pittura in rapporto alle altre affini che sono state pubblicate e illustrate dal Millin, dal Jahn, dal Wieseler, dall'Overbeck.

Per il primo appunto Ottone Jahn negli « Archäologische Beiträge » e dopo di lui l'Overbeck nell'opera sopra citata hanno stabilito l'esistenza di varie tradizioni rispetto al mito della Sfinge tebana, alle sue vittorie sui giovani che tentarono di affrontarla e al trionfo di Edipo sopra di essa. I giovani tebani che furono vittime del mostro, primo fra tutti Haimon [1],

---

[1]) Cfr. l'articolo, peraltro insufficiente, dello Stoll in Roscher's Lexicon.

tentarono non solo di risolvere l'enigma da lui proposto, ma di uccidere il mostro stesso; essi occorrono difatto non solo inermi vittime, come probabilmente nel trono di Zeus Olimpio[4], in numerose rappresentazioni (cfr. Overbeck pp. 17-24; Atlas, taf. I, 5, 8); ma anche armati e in attitudine di lotta (taf. I, 9) o già sopraffatti dalla Sfinge (taf. I, 6, 7)[5]. Nella nostra pittura vascolare abbiamo invece una lotta fra i satiri e la Sfinge nella quale per altro la lotta ha il carattere burlesco o, meglio, grottesco, piuttostochè comico, caratteristico dei seguaci di Dioniso. La Sfinge invece mantiene la calma stessa che riscontriamo nelle altre rappresentazioni, ove essa si trova in lotta coi giovani tebani; persino nei momenti decisivi della lotta essa rivela una grande imperturbabilità; ciò è notevole non solo nelle rappresentazioni offerte dall' Overberck, (taf. I, 5, 6, 7, 8), in cui essa ha ormai ottenuto vittoria sul nemico abbattuto, ma nella gemma di Berlino edita e illustrata dal Millin[6] e riprodotta dall' Overbeck (taf. I, 9; cfr. testo pp. 24 sg.), e nell' altra rappresentazione (Overbeck, taf. I, 10; testo, pp. 29-30) in cui Edipo sta per uccidere la Sfinge. Nella gemma del Millin il giovane tebano è armato di spada e di scudo, ma la Sfinge, con un balzo improvviso, gli si è attaccata allo scudo stesso e sta per colpire il giovane: egli preso evidentemente da spavento sta quasi per far cadere la spada che regge appena con la sinistra. L' interpretazione della gemma data dallo Jahn è senza dubbio felicissima e non si capisce come il Millin ammetta che il tebano si prepari invece ad uccidere la Sfinge, nè come l' Overbeck, con osservazioni troppo sottili, cerchi di criticare le conclusioni dello Jahn. Nell' altra rappresentazione, giustamente interpretata dall' Overbeck contro lo Jahn (p. 115), Edipo sta per dare il colpo fatale alla Sfinge che mantiene pur sempre inalterabile calma. Essa si rivela nella nostra stessa rappresentazione come inviata dalla divinità e non teme i colpi dei satiri[7].

L'unione della Sfinge coi satiri e con altri personaggi del tiaso dionisiaco (dovuta forse nella tradizione popolare, donde attingono spesso materia il dramma satiresco e ad un tempo la pittura vascolare, a tradizioni dionisiache sulla Sfinge stessa)[8] non è rara nella pittura vascolare e in qualche altra rappresentanza. Tutte queste rappresentazioni si possono distinguere in quelle che offrono la Sfinge e il Sileno e quelle invece che presentano uniti al mostro i satiri stessi. Delle prime io non conosco che il notissimo cratere ruvese

---

[4]) Paus. V 11, 2 παῖδας Θηβαίων ὑπὸ Σφιγγῶν ἡρπασμένοι.

[5]) Cfr. Welcker, Der Epische Cyclus II pp. 315 sgg.; Jahn, Arch. Beitr. p. 115 sg.

[6]) Mon. Inéd. II 38; riprodotta in Galérie Mythologique pl. 137 n. 504.

[7]) Per la tradizione letteraria del mito cfr. meglio che altri la dissertazione del Crusius, Sphinx und Silen, in Festschrift für Johannes Overbeck, Leipzig 1893 pp. 102-108.

[8]) Schol. Eur. Phoen. v. 45 p. 457 τινὲς δέ φασιν ὅτι μία τῶν σὺν ταῖς Κάδμου θυγατράσι μανεισῶν μεταβλήθη εἰς τὸ ζῷον τὴν Σφίγγα. Si confrontino inoltre: Schol., id., v. 1031 = Nauck², Fr. Trag. Gr. 178; Schol. Hes. Theog. 326 p. 247 Fl.

pubblicato per la prima volta da Quaranta nel Museo Borbonico (XII, 9)[9] e la scena simile figurata in una lampada di terracotta di Castelvetrano pubblicata dal Salinas nelle *Notizie degli Scavi* del 1885 p. 272[10]). Nell' una e nell' altra abbiamo una situazione identica: il Sileno propone un enigma alla Sfinge; senza rapporto quindi colla rappresentazione del cratere Vagnonville.

Unione della Sfinge coi satiri troviamo anzitutto in un' anfora esistente ora nel Museo Britannico (vaso Betti della collezione Castellani in Napoli), di cui fa menzione già il Panofka nell'Arch. Zeitung del 1848 (p. 248) e dà un' esatta descrizione lo Heydemann in una comunicazione privata al Crusius (Amphora: H. 0,24. Umf. 0,50; archaistisch schwarzfigurig. *A*) vor Sphinx ein Satyr, unbartig, eifrig Trompete blasend ec.). Il satiro che suona dinanzi alla Sfinge ci richiama alla rappresentazione di un cratere proveniente da Sommavilla nella Sabina pubblicato dallo Jahn negli Arch. Beitr. taf. V-VI (cfr. Braun, *Annali* 1838 p. 274 sg.), dove la Sfinge è circondata da due satiri, di cui uno suona la cetra e l'altro danza. Questo cratere alla sua volta deve essere studiato in rapporto con l'altro della medesima provenienza, pubblicato nei *Monumenti dell'Istituto* II, 55 (cfr. Braun *Annali* X 266 sg.) e illustrato, meglio che dallo stesso editore, dallo Jahn (l. c. p. 119 sg.). Da una parte del cratere sta il busto coronato di un giovane in una corona di raggi, dinanzi al quale alcuni satiri si danno alla fuga; dall' altra, pure entro un nembo di raggi, la Sfinge, dinanzi alla quale un giovane scalzo fino ai piedi, con la clamide gettata su un braccio, fugge rapidamente, mentre col braccio destro proteso solleva una pietra: sotto di lui un altro giovane con la clamide indossata e col petaso tirato dietro le spalle, il capo coronato, portante i calzari se ne sta in piedi a guardare tranquillamente la Sfinge. A noi non preme stabilire il valore simbolico delle rappresentazioni dei due crateri in rapporto all' interpretazione naturalistica del mito della Sfinge (cfr. Comparetti, *Edipo e la mitologia comparata*, Pisa 1861), sibbene notare soltanto le affinità che la pittura del cratere fiorentino presenta con esse. Troviamo difatti nel primo cratere la Sfinge circondata da satiri, e nell' altro i satiri fuggenti dinanzi al simbolo del disco del sole. Nella nostra pittura abbiamo pure il motivo dei satiri in fuga, ed il contrasto fra il satiro combattente e l' altro fuggitivo ricorda il contrasto dell'attitudine fra i due efebi nel secondo cratere di Sommavilla. Infine nel cratere Vagnonville il combattimento dei satiri contro il mostro ha un riscontro nel giovane che pur fuggendo è in atto di scagliare una pietra dello stesso cratere. Ma il motivo dei satiri combattenti mancava addi-

[9]) Fu riprodotto e illustrato dal Wieseler, Theatergebäude taf. VI 10; dall'Overbeck, pp. 46-49 taf. II 3; dallo Schreiber, Culturhist. Bilderatlas taf. V 12; e dal Crusius l. c. p. 103 fig. B. Quest'ultimo ha il merito di averne data, rinnovando l'ipotesi del Quaranta, una felice interpretazione.

[10]) Riprodotta dal Crusius l. c. fig. A p. 103.

rittura fin qui nelle rappresentazioni conosciute relative al mito della Sfinge: per questo il cratere fiorentino ha particolare importanza. Ora questo motivo è evidentemente la parodia dei combattimenti dei giovani tebani contro il mostro, accertati ad un tempo dalla tradizione letteraria ed artistica; abbiamo quindi il travestimento grottesco di un fatto mitico, ciò che fa pensare all' influsso del dramma satiresco. Anche per le altre rappresentazioni in cui figura la Sfinge con personaggi del tiaso dionisiaco si è pensato ad un simile influsso, senza però determinare chiaramente entro quali limiti di questo si debba parlare, e particolarmente senza tener conto delle restrizioni che debbono sempre farsi ove si voglia giudicare dei rapporti fra la tradizione letteraria e la produzione artistica, specie poi ove si tratti del dramma satiresco. Non bisogna dimenticare anzitutto che la tradizione letteraria può dare il primo impulso alla produzione artistica che si svolge poi liberamente; ed in secondo luogo non bisogna dimenticare che non tutto quel che è artisticamente rappresentabile può essere scenicamente, o per lo meno talora non può essere nella stessa forma. Accade invece molto spesso che si parli di pitture vascolari riproducenti scene di dramma satiresco e si cerchi persino di ricostruire lo svolgimento di un dramma, fondandosi su di quelle, a null' altro così riuscendosi che a sforzi vani e a giuochi d' ingegno. Che la produzione artistica sorpassi e compia la tradizione letteraria è chiaro per il dramma satiresco dalle pitture vascolari pubblicate da Ottone Jahn relative al mito di Perseo, di Herakles, delle quali io ebbi già occasione di occuparmi[11], e che a proposito di quelle relative al mito della Sfinge possa pure affermarsi, questo mi pare sicuro, a giudicare dal cratere di Sommavilla pubblicato dal Jahn. Come regola poi per l' interpretazione dei monumenti in cui occorrano satiri e che appaiano riferibili in qualche modo a drammi satireschi, deve aversi speciale riguardo alla cronologia. Il tempo del maggior fiorire del dramma satiresco cade nel secolo quinto, e notevole importanza hanno appunto le rappresentazioni vascolari riferibili a tale età. Anche per questo il cratere Vagnonville presenta singolare interesse. Mentre i vasi di Sommavilla possono riferirsi indirettamente a dramma satiresco, senza però esser derivati immediatamente e segnare invece lo svolgersi indipendente dalla tradizione letteraria, di una tradizione artistica ormai determinata, l' influenza diretta del dramma satiresco è molto probabile nel cratere fiorentino. Lo stesso si può dire del cratere apulo pubblicato dal Quaranta, il quale, quantunque cronologicamente posteriore, presenta d' interessante che il Sileno è vestito del costume teatrale[12]. Invece nelle rappresentazioni va-

---

[11]) V. la mia dissertazione; *Il dramma satirico greco*, Pisa 1895 pp. 45-49; soprattutto la nota 1.

[12]) Cfr. il Sileno del noto vaso di Ruvo, *Mon. dell' Inst.* III 31; Wieseler, Theatergebäude tav. V; Baumeister, Denkmäler taf. V 2;

scolari pur riferibili al teatro in cui entrano satiri, questi ben raramente portano il costume scenico[13], nè io conosco altri esempi oltre il cratere attico di Pandora del Museo Britannico[14] e il grande vaso di Ruvo già citato, ora esistente nel Museo Nazionale di Napoli. La ragione di questo fatto è che il Sileno nel tipo determinato di Papposileno è una creazione del dramma satiresco e manca nella tradizione artistica indipendente dal dramma stesso, mentre questo non è dei satiri. Così nella pittura del cratere Vagnonville, pur dipendente dal dramma satiresco, manca qualsiasi accenno al costume scenico: non occorre affermare questo per la Sfinge; chè come tali mostri fossero prodotti sulla scena rimane ancora per gran parte un problema, appunto per la mancanza di testimonianze dei monumenti.

Tutte le pitture vascolari che presentano la Sfinge associata a personaggi del tiaso dionisiaco sono state riferite da quanti hanno cercato di interpretare e accordare la tradizione artistica con quella letteraria, a un dramma satiresco eschileo Σφίγξ della tetralogia edippea. Tale riferimento è tutt'altro che improbabile, ma al solito con due restrizioni o pregiudiziali, che dir si voglia: che noi sappiamo troppo poco dello svolgimento del dramma satiresco attico, al punto da ignorare persino i titoli (mentre d'altra parte sappiamo che taluni miti furono, come nella tragedia, così nel dramma satiresco trattati da due, da tre e financo da quattro poeti) per affermare che una pittura vascolare debba riferirsi a un dramma determinato di cui per l'appunto conosciamo il titolo piuttosto che ad un altro di cui non sia rimasta memoria alcuna; in secondo luogo che maggiori cautele debbono usarsi ove si voglia, ciò che è troppo difficile ove la fonte letteraria sia andata perduta, far corrispondere la rappresentazione ad un dato momento dell'azione drammatica. In tali casi si possono fare ipotesi geniali e, se si vuole, possibili ma, appunto perchè solo possibili, tali da potere non avere fondamento e riscontro nella realtà ignorata. Così il Crusius a proposito della rappresentazione del Papposileno e della Sfinge offerta dal cratere apulo del Museo di Napoli, cercando di ricostruire l'azione scenica della Σφίγξ eschilea, osservava con ragione che la pittura vascolare si riferisce al momento dell'azione in cui Edipo non è ancor giunto in scena, al modo stesso che nel Ciclope Ulisse s'intrattiene a parlar con Sileno prima dell'arrivo del mostro. Ora tutto questo è possibile, ma bisogna ben guardarsi dal credere di essere riusciti a sapere con qualche sicurezza qualche cosa di più del dramma eschileo: il cratere apulo non c'insegna

---

Wiener Vorlegeblätter Ser. E taf. 7, 8. — Un tipo di Sileno scenico si ha nella figurina in terracotta pubblicata nel Bull. de corresp. hellénique VIII (1884 pl. 9).

[13]) Cfr. G. Körte, Anhang al libro di Bethe, Prolegomena zur Geschichte des Theaters in Altertum, Leipzig 1895 p. 342.

[14]) Nel Journal of hell. stud. XI 11.

altro che una probabile scena di dramma satiresco. Pure, a proposito del cratere Vagnonville io oserei affermare che qualcosa di più si possa indurre non senza probabilità. In esso i satiri stanno combattendo contro la Sfinge; questo particolare ha notevole importanza in quanto nei drammi satireschi, nei quali entra assai spesso un mostro, che è poi combattuto e vinto da un eroe, i satiri si credevano introdotti come servi del mostro, liberati poi per la virtù del trionfatore dal triste giogo. A giudicare invece dalla pittura del cratere essi oserebbero da soli combattere, e resterebbe solo a vedere se questo facciano dopo la venuta del liberatore, come nel Ciclope, o se siano palesemente costanti nemici del mostro. Avremmo in tal caso un motivo nuovo e di tal genere, che non appare certo impossibile la coincidenza fra l' arte e la tradizione letteraria; sarebbe meno probabile anzi che in una pittura vascolare del secolo V si accenni un motivo che abbia avuto semplicemente origine artistica e in certo modo opposta alla tradizione letteraria: quello dei satiri combattenti. Se ci è lecito quindi trar deduzioni, dobbiamo argomentare che nel dramma eschileo, o in altro a noi ignoto, possano i satiri aver figurato, non come servi della Sfinge, ma come gli abitatori del monte su cui essa abitava, non da lei asserviti, ma compagni dei giovani tebani nella lotta contro di essa. In questo caso la tradizione artistica serve ad accrescere, sia pure ipoteticamente, la nostra scarsa conoscenza di quella letteraria. Avevano i satiri una parte simile nel dramma eschileo? Questo non è dato sapere.

Palermo, giugno 1898.

Augusto Mancini.

TUMULO SFINGE E SATIRI NEL CRATERE VAGNONVILLE.

Nello studio che precede sulla pittura attica del cratere Vagnonville da me edita in *Mus. top. dell' Etruria* p. 69, e qui ristampata p. 65 fig. 2, fu dal Mancini messa in dubbio, anzi scartata la mia interpretazione sulla natura dell' oggetto che uno dei Satiri sta demolendo con il piccone. Che si tratti di un tumulo e propriamente di una tomba a tumulo, non già del solito monte Phikion o Sphingion, cui si riporta la letteratura e le comuni rappresentanze della Sfinge tebana citate dal Mancini, è dimostrato all' evidenza dalla pittura della lekythos di Eretria del Museo Britannico edita in eliotipia dal Murray e Smith in « White athen. vases » London 1896 pl. XIII (= Catal. of vases in Brit. Mus. III D 56 p. 404) e qui riprodotta a disegno lineare metà del vero.

La tomba verso cui convengono pietosamente i due efebi della lekythos attica di Eretria ha l'identica forma di quella rappresentata sul cratere Vagnonville; solo invece di essere sormontata dalla Sfinge, è sormontata da una civetta [1], e da una stele sepolcrale fornita di corone e tenie ricadenti sul monticolo che costituisce il tumulo vero e proprio. Il tumulo sorge, come in altre lekythoi attiche [2] e nel cratere Vagnonville, sopra una base quadra di materiale. Questa fa da gradino al tumulo e serve per la collocazione delle

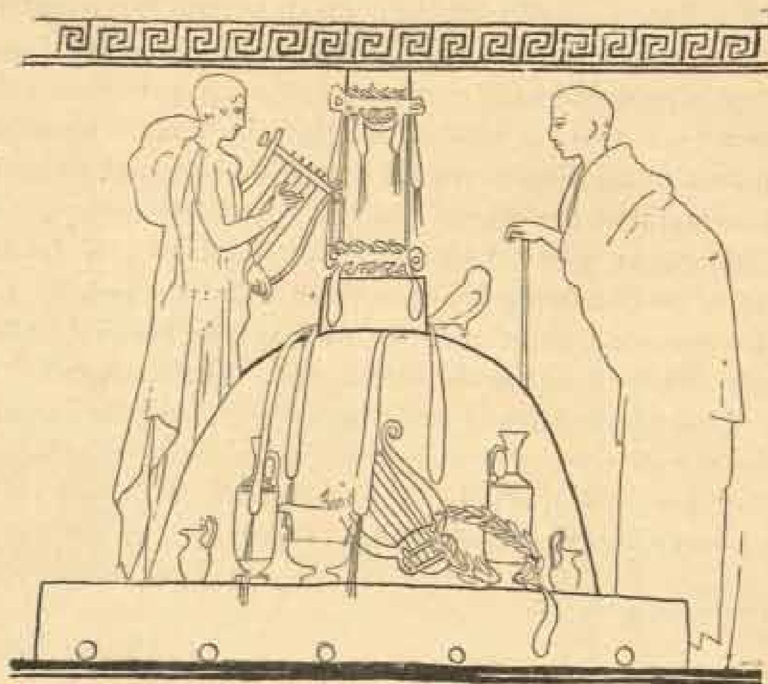


Fig. 1

offerte sepolcrali, portate dagli efebi al defunto, probabilmente poeta e musico: due lekythoi, due oinochoe, un cratere, una lira, una corona. — Finalmente la base quadra del tumulo della lekythos di Eretria offre gli stessi fori in numero di sei che presenta la base della tomba del cratere Vagnonville, dal Mancini spiegati come semplici sassi. Nel cratere Vagnonville i freghi verticali del tumulo esprimono, a mio senso, l'effetto dei colpi di pic-

[1]) Gli editori di questa interessante lekythos, per la civetta citarono molto a proposito il luogo di Ateneo XIII 592 *b* ὥσπερ αἱ γλαῦκες ἐπὶ τάφων κάθηται.

[2]) Vedi Furtwängler, Berlin. Vasensammlung nn. 2467, 1985 (?). Altri tumuli presso la stele sepolcrale, ma senza base quadra, appariscono nelle lekythoi di Berlino o. c. nn. 2246, 2450, 2453, 2460, 2461, 2685 e nelle lekythoi del Brit. Mus. III *D* 43, *D* 64, pl. XXVI, *D* 71. Si confrontino anche il tumulo di Patroclo nell'anfora di Berlino n. 1867 edita da Gehard, Aus. Gr. Vas. taf. 198, 3, 4; nell'anfora del Brit. Mus. II *B* 239; nella lekythos II *B* 543; il tumulo di Polissena nell'idria di Berlino n. 1902, Gehard, Trinksch. u. Gefässe taf. XV; Overbeck, Her. Gal. taf. XXVII 17 e il tumulo sormontato da tripode con Glaukos e Polyeidos nella Kylix del Brit. Mus. III *D* 5 edita in White athen. vases pl. 16.

cone; e le linguelle uscenti dai fori tondi della base, corrispondono ad altrettante fiammelle di fuoco, uscenti come dalla camera sepolcrale sottostante al tumulo.

Per ciò, nel *Museo topogr. dell' Etruria* p. 68 io credetti di spiegare succintamente la principale rappresentanza del cratere Vagnonville con le parole: « un Satiro rompe con la zappa arditamente un tumulo ardente, divenuto quasi rogo e tomba della Sfinge tebana, mentre un altro Satiro si allontana pauroso. »

Il tumulo, dopo di esser stato, a quanto pare, incendiato dal Satiro che fugge, viene abbattuto dal Satiro che picchia.

E giacchè il confronto con la lekythos di Eretria mette dunque fuori di dubbio che nel cratere Vagnonville si ha la rappresentazione di una tomba sormontata dalla figura decorativa e simbolica della Sfinge[3], il concetto della scena satiresca esce tanto di più dal ciclo di quelle ordinarie relative alla Sfinge tebana, e la sua scenica comicità, a mio giudizio, è tanto maggiore in quanto apparisce che i Satiri, nella loro imbecillità, scambiano un monumento sepolcrale fatto a tumulo e sormontato da una Sfinge con il monte della Sfinge tebana, il Phikion o Sphingion. Gli sforzi degli imbelli Satiri contro la creduta Sfinge tebana si traducono quindi in due azioni sciocche e ridicole, quella dell' incendio, dovuto forse al primo Satiro pauroso, e quella dell' atterramento del creduto famoso Sfingion, a cui attende il secondo Satiro con comica arroganza.

Firenze, luglio 1898.

L. A. M.

SUL CULTO DI LEUCOTHEA IN NAPOLI

I

La leggenda di Ino-Leucothea (*Odissea* V 333 sgg.), la soccorritrice del naufrago Ulisse, ricordata pure col nome di Leucothea da Pindaro (*Pyth.* XI, 2), è nota ai cultori dell' antichità classica. Ed è nota puranche la diffusione del culto di lei, che, al dir di Cicerone (*de nat. deor.* 3 39), si estese *cuncta Graecia*[1].

La diffusione di siffatto culto sta, naturalmente, nel concetto che si

---

[3]) Le sfingi siccome simbolo del sole occiduo erano ornamenti adattatissimi e assai frequenti delle tombe anche greche cfr. Ilberg, Die Sphinx § 3 p. 37 sgg.

[1]) V. Ritschl, Ino-Leukothea, zwei antike Bronzen von Neuwied u. München[2]. Bonn 1865; Schirmer in Roscher' mythol. Lexicon col. 2011 *sub. v.* Leucothea.

aveva di questa dea, quale soccorritrice dei naufraghi, concetto che doveva essere profondamente radicato nella vita di uomini appartenenti a razze marinare, i quali poi, con la navigazione, ne diffusero il culto. I numerosi santuari dedicati, ora a lei soltanto, ora a lei in unione con Melikerte-Palemone, sorti in città marittime, in isole, in luoghi di porto commerciale, sono la prova di questa non interrotta tradizione, che, man mano, dalle coste passò nell' interno delle regioni, dove il suo culto è piuttosto in relazione con l' origine di lei e con le sue avventure anteriori alla deificazione [2]. A Tebe, infatti, è la figliuola di Cadmo che è venerata e lo stesso santuario ricordato da Strabone (p. 427, 38) nella lontana Colchide è fondazione di Frisso: ἐν τῇ Μοσχικῇ Λευκοθέας ἱερὸν Φρίξου ἵδρυμα. È a Megara, invece, che trovasi Ino-Leucothea con un carattere divino [3], quale dea soccorritrice dei naufraghi. Quivi, il suo culto ebbe larga diffusione, come lo prova il santuario a lei dedicato e lo provano puranche le feste, i sacrifizii annuali ed i monumenti dedicati a lei ed a Palemone, ne' pressi dell' istmo di Corinto. Da questo punto il culto di Leucothea s' irradia in varie direzioni. Infatti lo si trova in Samotracia, a Lampsaco, a Teo, a Creta ed a Rodi, e, proseguendo verso l'ovest, a Thalamai, a Leuktra, a Korone ed in altri luoghi del Peloponneso. L' *urbs Leucothea* in Egitto fa supporre che questo culto siasi esteso puranche sulle sponde del Nilo [4].

Quando poi il traffico commerciale nel Mediterraneo, da una parte, e le numerose colonie greche dall' altra, diffusero i culti della madrepatria, quello di Leucothea si estese, non solo lungo la costa italica, ma financhè verso la gallica, dove, a Marsiglia, una iscrizione ne ricorda un sacerdote [5]:

T. Πορκίῳ, Πορκίου Αἰλιανοῦ ἐξοχωτάτου ἀνδρὸς καὶ προφήτου υἱῷ Κυρείνᾳ Κορνηλιανῷ ἱερεῖ Λευκοθέας κ. τ. λ.

Seguendo lo sviluppo di questo culto sul suolo italico, nell' Italia centrale lo si trova a Pyrgoi, dove un tempio di una divinità etrusca, identificata dai Greci con Εἰλείθεια o Λευκοθέα, fu saccheggiato da Dionisio di Siracusa [6]. Nell' Italia meridionale lo troviamo in Elea, la ben nota colonia greca, a Cales, dove Ino s' identificò con l' indigena *Mater Matuta*, e il figlio Palemone col dio portuale *Portunus*. Sulle coste della Campania Plinio e gli altri geografi ricordano un' isola Leucothea e finalmente, oggi, grazie ad una nuova iscrizione, possiamo aggiungere anche Napoli, nel novero delle città che onorarono di culto speciale Leucothea.

---

[2]) Il Rohde, *Psyche* p. 68 n. 2, osserva giustamente che sebbene nella tradizione popolare e presso i poeti essa ha una figura divina, tuttavia, in fondo non è se non una mortale divinizzata, che serviva di esempio di siffatte apoteosi di mortali.

[3]) Paus. I 42, 7. A Megara, pare che fosse stata, per la prima volta, denominata Leucothea.

[4]) Plin. *Nat. H.* 5, 60.

[5]) *C. I. Gr.* III 6771 = Kaibel, *Inscr. Sic. Ital.* n. 2433 — il Kaibel nota: *Leucotheam autem pro numine cultam esse nullus opinor alius titulus adhuc prodiit qui comprobaret.*

[6]) Holm, Gesch. Sicil. II 136, 441.

In un sepolcreto greco rinvenuto in Napoli, nella *Via dei Cristallini*, al di sotto del palazzo di Donato, segnato col numero civico 133, in una cella sepolcrale leggesi, fra le altre, la seguente iscrizione, graffita, edita testè in fac-simile dal De Petra in *Mon. Antichi* VIII (1898) tav. VI p. 228[7].

'Αρισταγόρη | Χαιρίου θυγά | τηρ | ἱερῆα Λευ | καθέας οὐ θέ | μις ἄλλην θεῖ | ναι ἱερὰ κα | τάρα | ... εθηρ χαῖρ(ε).

Singolare è l' importanza di questo titolo, perocchè dopo quello marsigliese è il secondo che faccia menzione del culto di Ino-Leucothea.

La forma Λευκαθέας invece di Λευκοθέας è dialettale e se ne trovano esempi in una iscrizione della Tessaglia ed in un'altra di Teo (*C. I. Gr.* 3066); un titolo di Lampsaco ci dà notizia di un mese Λευκαθεών (*C. I. Gr.* 3641 b. add.)[8]. È da notare pure la grafia della parola ἱερῆα per ἱέρεια di cui vi ha esempi nelle iscrizioni ateniesi e che nelle lapidi dell' epoca imperiale divenne comune[9]. Ovvia poi è la imprecazione ἱερὰ κατάρα comminata contro chi non avesse rispettato il divieto sancito nella iscrizione.

A Napoli il culto di Leucothea dovette essere, come altrove, importato ed ho ragione di credere che le sia venuto da Velia, dove l' isoletta Leucosia, oggi isola Piana, pigliava un tal nome dalla tomba della Sirena Leucosia, che ivi dovette avere un culto, pari per importanza, a quello tributato in Napoli alla Sirena Partenope[10].

II

Trattandosi di un culto così largamente diffuso, le immagini di Leucothea dovevano essere, nell' antichità, abbastanza frequenti, ma, pure, la serie costituita dal Ritschl, che ne fece soggetto di particolare studio nella citata memoria, edita la prima volta nel 1864 e in seconda edizione, con aggiunte, nel 1865, non è numerosa, e pochi sono i monumenti che oggi possono aggiungersi a quelli da lui considerati ed illustrati.

I monumenti di Ino di cui si ha ricordo nella letteratura artistica sono:

A) Trono di Amyclae, dove Ino si trovava associata a Semele e a Dionysos, Paus. 3, 19, 4;

B) antico simulacro a Thalamae, Paus. 3, 23, 8; 3, 26, 1;

C) statue in Corinto. Ino e Palemone sul delfino, Paus. 2, 1; 2, 3, 4;

D) statua a Leuktra, Paus. 3, 26, 4;

---

7) Cfr. *Notizie degli scavi* 1889 p. 164; Galante, *Il sepolcreto greco* ec. in *Atti della R. Accad. di Napoli* vol. XVII (1895).

8) Höfer ap. *Roscher* o. c. col. 1986.

9) Reinach, Traité d'épigraph. grecque. Paris Leroux 1885 p. 265. — Blass, Aussprache des Griechischen [3]. Berlin 1882 p. 82.

10) V. Aristot. *Rhet.* 2, 23, 27; *Mirab. ausc.* 103 p. 839ª 33; cfr. Lenormant, L'Apulie et la Lucanie t. II p. 275.

E) pittura del portico napoletano descritta nella XVI *imago* di Filostrato. Ino con Palemone, che si precipita in mare e salvata dal delfino.

I monumenti dati come sicuri dal Ritschl e riprodotti nella seconda edizione della sua monografia sono:

a) pittura a f. r. del vaso Blacas. La bella Leucothea (iscr. ΚΑΛΕ), dopo di aver salvato Ulisse, naufrago, col famoso *kredemnon*, si vede rappresentata in atto di rigettarsi in mare [11];

b) monete di Corinto dell' imperatore Domiziano. Ino vestita, con Melicerte in braccio, si precipita in mare davanti al Genio dello scoglio Molouris. Nel mare vedesi il delfino della sua salvezza [12];

c) monete di Corinto dell' imperatore Settimio Severo e Ant. Pio. Ino vestita, con Melicerte nella mano d. in atto di gettarsi dallo scoglio. Nel mare vedesi il delfino [13];

d) rilievo in lamina dell'*Antiquarium* di Monaco. Ino nuda, natante a cavallo di un ariete marino, sostiene con la s. il *kredemnon* svolazzante [14];

e) musaico vaticano (braccio nuovo). Ino nuda, col cinto (κεστός) e col *kredemnon* svolazzante, a cavallo d' un grifo marino [15];

f) cammeo di Vienna con la famosa scena dell' istmo di Corinto. Ino seminuda porge a Melicerte sostenuta da Glaukos il *kredemnon* della salvezza [16];

g) busto in bronzo di Neuwied. Ino diademata, con chitone, manto e capelli sparsi, tiene alzata sulla testa la mano s. avendo il caratteristico delfino sotto il braccio [17].

A questa serie possiamo aggiungere:

h) monete di Corinto al nome di M. Aurelio. Figura statuaria di Ino in riposo che stringe in braccio Melicerte [18];

i) monete di Corinto, battute al nome dell' imperatore Antonino Pio e Lucio Vero: Leucothea vestita di doppio chitone, gradiente a destra, volta la testa. Nelle mani tiene il κρήδεμνον gonfiato dal vento: ai suoi piedi un ippocampo [19];

---

[11]) Ritschl, Ino-Leucothea taf. II 2 = Overbeck, Gall. her. Bildw. taf. XXX I = Musée Blacas pl. XII 1.

[12]) Ritschl, taf. II 4, 5 meglio Imhoof-Blumer, Monn. gr. p. 160, 18, 19; 161, 21 e Num. Commentary on Pausanias B. XXI.

[13]) Ritschl, taf. II 6; Imhoof, Num. Comm. on Pausanias B. XXIII (Settimio Sev.) B. XXIV (Ant. Pio) = Mus. Nap. 7441.

[14]) Ritschl, taf. III A p. 32 dove son discusse le prove che fecero ritenere autentico questo bronzo, già sospettato di falsità.

[15]) Ritschl, taf. II 2 ex Biondi, Mon. Amaranziani, tav. I.

[16]) Ritschl, taf. I 2 ex O. Müller Denkm. a. Kunst II, taf. VI 75; cfr. Baumeister, Denkm. fig. 1538; Overbeck, Kunstmyth. III taf. II 8.

[17]) Ritschl, taf. I 1 e II 1.

[18]) Imhoof-Blumer, Num. Comm. on Paus. B XIX.

[19]) Imhoof-Blumer, Choix de monnaies gr. pl. II 50; Baumeister, Denkm. fig. 1153; Imhoof-Blumer, Num. Comm. on Paus. B XVIII (Antonino Pio).

j) moneta di Corinto al nome di Domiziano, nel museo di Berlino. Ino con Melicerte in braccio, corre a s. come per precipitarsi in mare [20];

k) sardonica del museo britannico. Leucothea vestita, assisa sopra un pistrice a testa di drago tiene il *kredemnon* gonfiato dal vento che fa arco dietro il suo capo [21];

l) calcedonia della coll. Lippert. Leucothea seminuda, assisa sul pistrice a testa di drago, tiene il *kredemnon* svolazzante [22];

m) figurina d'oro di Panticapea. Leucothea nuda a cavallo d'un ippocampo con la testa e le braccia alzate stringe i capi del *kredemnon* [23];

n) patera di terracotta argentata di Succosa, nel museo di Firenze, con emblema a rilievo. Ino nuda, a cavallo d'un pistrice a testa di drago, sostiene il *kredemnon* facente nembo dietro il suo capo [24];

o) piccolo bronzo del museo di Firenze, Ino-Leucothea seminuda, seduta sopra un pistrice a testa leonina, tiene con ambe le mani il *kredemnon* inarcato sul capo [25];

p) statua del museo di Napoli, n. 6026, generalmente ritenuta per una semplice Nereide [26].

Quest'ultima statua formerebbe come il complemento dell'iscrizione di Via dei Cristallini. Fu rinvenuta nell'anno 1846, nei dintorni di Napoli, tra' ruderi di un'antica villa romana creduta di Lucullo, a Posilipo, nel luogo detto *Marechiaro*. Era situata in una nicchia che decorava la facciata interna, forse edicola, di quella grandiosa villa. La diamo qui riprodotta come fu ristaurata a fig. 1 e senza ristauro a fig. 1*a*. Nuda nella parte superiore del corpo, dalle anche in giù è ricoperta da un sottilissimo manto, che ha numerose pieghe; sta seduta su di un mostro marino e al di sotto, tra le onde increspate del mare, vedesi il delfino. Il gruppo misura m. 1,31 di altezza.

Come può scorgersi nel nostro schizzo, fig. 1*a*, si rinvenne mancante della testa, di ambo le braccia e della gamba destra, e assai malconcio era pure il mostro marino sul quale si asside la figura muliebre. Un frammento di mascella lo fece identificare per un pistrice, anzichè per un ippocampo, come riferisce l'Avellino, dando la notizia della scoverta [27]. A parere del dotto

[20]) Imhoof-Blumer, Num. Comm. on Paus. B XX.

[21]) Imhoof-Blumer, Tier u. Pflanzenbilder taf. XXVI, 24.

[22]) Lipperts Daktyliothek I, 782; Imhoof u. Keller, Tier u. Pflanzenbilder taf. XXVI 23. Gli editori di questa gemma la interpretarono, secondo me a torto, con Amore con lo scudiscio.

[23]) *Bull. arch. napol.* VI (1848) tav. IV 19 p. 83 = Reinach, Répertoire de la statuaire II p. 410, 4.

[24]) Devo al prof. Milani la notizia di questa patera che la pubblicava in *Notizie* 1885 tav. X 5 interpretandola con Galatea, e con Ino nel « Mus. Top. dell'Etruria » p. 111.

[25]) Anche la comunicazione di questo bronzo devo al prof. Milani, il quale non dubita che faccia parte della classe dei monumenti di Ino e lo illustra più innanzi in questi « Studi » associandolo con il rilievo dell'*Ara Pacis*.

[26]) Reinach, Répertoire ec. II p. 411, 1.

[27]) *Atti dell'Accad. ercolanese*, vol. 5 p. 248, anno 1846.

archeologo napoletano, la donna assisa sul mostro marino non era, se non Venere. Il culto di Afrodite Euploia celebrato in Napoli dai poeti [28] e la vicinanza del mare, dal quale dicevasi essere nata la dea degli amori, fecero decidere l'Avellino a riconoscere nella statua di Posilipo, Afrodite, sebbene gli si fosse pure affacciata alla mente l'idea che potesse trattarsi di una Nereide. A me pare invece molto più probabile la denominazione Ino-Leucothea; ecco i raffronti sui quali fondo la mia interpretazione.



Fig. 1 — Statua di *Marechiaro* nel Museo di Napoli, ristaurata.

Pausania (II 3, 4) ricordando le statue di Leucothea a Corinto così si esprime: Μετὰ δὲ τὸ ἄγαλμα τοῦ Ἑρμοῦ Ποσειδῶν καὶ Λευκοθέα καὶ ἐπὶ δελφῖνός ἐστιν ὁ Παλαίμων. Che il delfino che aveva salvato Melicerte fosse un elemento caratteristico non solo per le rappresentazioni di Melicerte, ma altresì per quelle di Ino medesima si rileva dalle monete di Corinto che esibiscono ora Melicerte a cavallo del delfino (Imhoof, Num. comm. on Paus. B XVII), ora Ino con Melicerte in braccio associata al delfino (cfr. sopra, rappresentanze *b*, *c*). Nella nostra statua, tra le onde increspate del mare,

[28]) Stat. *Sylvar.* V 1, 164 — *C. I. Gr.* 5796 — *Propert.* I 11. Si confronti Ciaceri, *Contributo alla storia dei culti dell'antica Sicilia*, Pisa 1894 p. 43.

vedesi quel delfino; ed il Ritschl non a torto sarebbesi basato su di esso per identificare con Leucothea il bronzo di Neuwied, ricordato di sopra (*g*). Altri buoni raffronti la statua napoletana trova nel musaico policromo del museo Vaticano (*e*), nella sardonica del museo britannico (*k*), nella patera argentata (*n*) e nel piccolo bronzo del museo di Firenze (*o*). Ora se si pon mente allo stato in cui fu rinvenuta la nostra statua,



Fig. 1*a* — Statua di *Marechiaro*, senza ristauro.

ben può conchiudersi che i restauri le han dato un atteggiamento assai diverso da quello che doveva avere in realtà. La figura muliebre, assisa sul pistrice, doveva reggere con le mani il velo, proprio della dea soccorritrice dei naufraghi, il *kredemnon* appunto che Clemente d'Alessandria dichiarava caratteristico di una tale dea [29]. L'essersi poi trovata la statua al posto di onore di una villa marina fa supporre che ne era quasi la divinità tutelare, il cui culto doveva essere ancora assai diffuso ai primi secoli dello impero, epoca alla quale parmi si possa attribuire la scultura in parola. Onde è che la identificazione da me proposta, se non può dirsi sicura, causa lo scarso materiale, tuttavia per le cose notate parmi almeno probabile.

Napoli, agosto 1898.

LUIGI CORRERA.

[29]) *Protrept.* 4 § 57 p. 50 Pott.: εἰ γοῦν τις τὰς γραφὰς καὶ τὰ ἀγάλματα περινοστῶν θεῷτο γνωριεῖ ὑμῶν παραυτίκα τοὺς θεοὺς ἐκ τῶν ἐπονειδίστων σχημάτων τὸν Διόνυσον ἀπὸ τῆς στολῆς, τὸν Ἥφαιστον ἀπὸ τῆς τέχνης, τὴν Δηὼ ἀπὸ τῆς συμφορᾶς, ἀπὸ τοῦ κρηδέμνου τὴν Ἰνὼ κ. τ. λ.

INO-LEUCOTHEA, IMMAGINE DELL'ACQUA E DELL'ARIA

Lo studio che precede rende opportuna la pubblicazione del piccolo bronzo del Museo di Firenze ch' io additai al Correra come una probabile rappresentanza d'Ino-Leucothea da aggiungersi a quelle da lui prese in considerazione e registrate nel suo elenco (cfr. p. 77). Offro, circa a metà del vero, nella sottoposta fig. 1 la riproduzione zincografica di questo bronzo, e, alla descrizione analitica del medesimo, la quale si rende necessaria per intenderne il giusto significato, faccio seguire alcune mie osservazioni dirette a determinare il concetto artistico delle immagini di Ino-Leucothea ed a fissare conseguentemente la distinzione che si deve fare fra le rappresentanze riferibili determinatamente a Ino e quelle affini delle Nereidi o di altre deità marine di carattere astratto.



Fig. 1 — Piccolo bronzo del Museo di Firenze.

Il piccolo bronzo qui riprodotto proviene dalla collezione granducale di Firenze e si trova descritto in vari inventari dei bronzi antichi delle RR. Gallerie, ora come un'immagine di Cibele (Inv. 1704 n. 3096), ora come un' immagine di Teti (Inv. 1753 n. 2628), ora come una Ninfa (Catal. bronzi n. 486) ed ora come una Nereide generica (Catal. dei bronzi 1769 n. 285).

Senza la base sagomata di bronzo su cui è saldato a stagno e che è moderna, il gruppo misura in altezza 0,125 e nella sua massima lunghezza, 0,20. Di ristauro vi è soltanto la estremità della coda della tigre marina che forma gruppo con la donna seminuda che la sormonta. Questa

è di aspetto maturo anzichè no, ha capelli divisi in ciocche e gettati all'indietro sul lato d. del collo. È fornita di un' armilla brachialis per ciascun braccio, ha i ginocchi e le gambe coperte da un drappo raddoppiato sopra sè stesso, reca sandali ai piedi, e stringe con ambe le mani i capi di un lungo e stretto velo, che fa arco, spiegato al vento, dietro il suo capo. La tigre marina su cui siede ha la bocca barbata semiaperta, le zampe feline e il corpo tritonico o serpentino avvolto a spira. Le zampe e il corpo della tigre poggiano su tre volute, le quali hanno l' evidente scopo tectonico di sostenere il mostro marino ed esprimono in pari tempo i flutti del mare su cui il mostro è natante. Queste volute sorgono sopra una branca circolare, la quale dimostra che il gruppo in parola doveva formare la decorazione di un oggetto tondo. Al di dietro, nel punto dove posa la donna, si stacca una fettuccia convessa e inarcata larga mm. 13 che va a congiungersi verticalmente col semicerchio del fondo, lasciando il posto per l' introduzione di due dita. È dessa una vera e propria maniglia, e, per maggior comodità della mano, e per alleggerire il peso della figura decorativa a cui è attaccata, il ventre del mostro fu lasciato cavo.

Le notate particolarità tecniche e tectoniche del nostro bronzo trovano la loro ragione d' essere ed il loro scopo preciso per una maniglia da lucerna; e che si tratti effettivamente di un bronzo d' applicazione per lucerna è dimostrato dal raffronto con vari manici figurati di lucerne romane del sec. III e IV d. C. che abbiamo nel Museo di Firenze e singolarmente con quello congenere stato ab antico giustamente adattato alla bilychne del Museo stesso che diamo riprodotta a metà del vero nella p. sg. (fig. 2)[1]. Il bronzo decorativo di questa lucerna esibisce le figure di Sol-Apollo radiato col globo nella s. e di Luna-Diana falcata e facifera, poste ambidue dentro un nastro circolare e fiancheggiate da due Tritoni soffianti nella buccina (d'uno dei Tritoni si conserva soltanto la coda attaccata al nastro circolare). Tutte queste figure poggiano sopra una branca semicircolare analoga a quella del nostro bronzo, e dietro le figure di Apollo e Diana, lasciate cave per maggior leggerezza della lucerna, vi è una fettuccia rotta di mm. 10 corrispondente alla maniglia del nostro bronzo. Tanto l'ornato della lucerna (fig. 2), quanto il bronzo (fig. 1) per i dati stilistici e tecnici appartengono determinatamente fra la metà del sec. II e la metà del III dell' èra volgare, ed è però tanto più probabile la presunta loro destinazione comune ad uso di maniglie da lucerna. E se questa è, come io non dubito, la destinazione, il significato delle figure di questi due bronzi

[1]) Questa lucerna nell' Inv. di Galleria del 1769 reca il n. 1066. Il recipiente corrisponde per forma e grandezza alla maniglia figurata, ma è d'altra patina, nera invece che verde, e certo non appartiene al gruppo decorativo. L'adattazione è posteriore al 1704, perchè nell' Inventario di tale anno l' ornato è descritto separatamente dalla lucerna (nn. 3099 e 3232); associato ad essa apparisce dall' Inv. del 1753 (n. 2830) in poi.

emerge chiaro. Al fuoco ed alla luce della lucerna, a cui il primo di tali bronzi (fig. 1) ha servito da decorazione, è evidente che fu contrapposta l'immagine dell'acqua e dell'aria; l'acqua rappresentata dalla donna natante sul mostro marino, l'aria rappresentata dal velo spiegato al vento;



Fig. 2 — Lucerna del Museo di Firenze.

forse l'acqua che si metteva nel recipiente della lucerna per far galleggiare l'olio, forse l'aria indispensabile per tener viva la sua luce. Analogamente nella lucerna fig. 2 si ha l'immagine dell'acqua e dell'aria, espressa dai Tritoni soffianti la buccina, contrapposta alle immagini della luce e del fuoco espresse da Sol-Apollo e da Diana Lucifera. Quanto al nastro circolare che circoscrive le figure della luce e del fuoco, non può esservi dubbio ch'esso esprima la volta celeste, il cielo e lo zodiaco [1].

Tra le figure mitologiche che un artista di lucerne romane del sec. II o III d. C. aveva alla mano per rappresentare allegoricamente i due elementi riuniti acqua ed aria, nessuna si prestava meglio di Ino-Leucothea in mare o dei Tritoni soffianti la buccina. Ino soprattutto era adatta ad esprimere poeticamente l'acqua e l'aria. Secondo narra la favola, Giunone aveva preso a perseguitare questa figlia di Cadmo ed Armonia per aver essa accolto ed allevato Bacco. Dopo l'uccisione di suo figlio Learco

[1]) Cfr. la simile rappresentanza del Sole dentro lo zodiaco nel musaico di Sentino ora a Monaco (Arch. Zeit. 1877 taf. 3) e vedasi in questi « Studi » p. 48 sgg. la mia interpretazione degli archi, delle corone e degli anelli e circoli zodiacali delle monete di Cilicia. In una lucerna cristiana del Museo di Firenze (fotogr. Brogi n. 10753) esibente Mosè che fa scaturire l'acqua, il nastro zodiacale è sostituito dalla equivalente corona di foglie sempreverdi.

per parte del proprio marito Atamante, reso furioso da Giunone, Ino non trovò miglior scampo se non di gettarsi nel mare con l'altro figlio Melicerte. La salvarono il famoso suo *kredemnon* gonfiato come vela al vento e Nettuno che la ricevette ninfa del mare, mandandole incontro un delfino o un ippocampo. Quest'ultimo particolare della favola si apprende dalle monete di Corinto che rappresentano Ino in atto di gettarsi nel mare, ora con il figlio Melicerte in braccio, mentre un delfino le corre incontro; ora sola in veste discinta, con il kredemnon spiegato al vento, mentre un ippocampo le corre incontro [3]. Nel nostro bronzo invece di un delfino o di un ippocampo, abbiamo una tigre marina, scelta forse con un pensiero a Bacco di cui Ino fu allevatrice. Che l'artista del nostro bronzo, nel ritrarre questa figura, abbia avuto in mente Ino-Leucothea e non altre similari deità marine, quali Teti, Galatea, Climene, non la stessa dea astratta del mare Thalassa, non la regina del mare Anfitrite, risulta a' miei occhi evidente dalla speciale importanza data al velo ch'essa tiene nelle mani spiegato al vento e che costituiva la sua caratteristica, secondo la testimonianza espressa di Clemente d'Alessandria (*Protr.* IV 57), confermata dalle citate monete di Corinto. Certo non mancano nell'arte romana esempi di Nereidi e di ninfe del mare rappresentate sui pistrici con il velo o la veste spiegata al vento [4]; ma queste immagini, e fra esse in particolare Galatea [5], se non m'inganno, appunto perchè di età relativamente tarda, derivano dalla prima concezione artistica di Ino-Leucothea.

Il primo tipo artistico di Ino, concepita come dea del mare (Leucothea), come salvatrice dei naufraghi, immagine della salvezza ch'è nell'acqua e nell'aria e quindi immagine altresì dell'acqua e dell'aria, risale, a mio avviso, all'età alessandrina. Il tipo era di facile concezione e trovata. Con la mente alle celebrate rappresentanze di lei esibiteci dalle monete di Corinto, le quali possono risalire al sec. V e IV a. C., per la creazione della nuova immagine bastava riunire la figura di Ino che si getta in mare con il delfino o con l'ippocampo che le sta dicontro, bastava assimilare Ino ad una Nereide, metterla a cavallo o seduta su di un pistrice, lasciandole per caratteristica il famoso krédemnon, strumento ed emblema della sua salvezza, e aggiungendo sotto di lei fra le onde magari un delfino, simbolo esso medesimo di salvezza e ricordo di Melicerte, se invece del delfino veniva scelto l'ippocampo od un altro pistrice, quale animale da trasporto [6].

[3]) Tali monete sono citate dal Correra in questi «Studi» p. 76 sg. alle lettere: *b, c, h, i, j*, e sono tutte riprodotte da Imhoof-Blumer, Num. Commentary on Pausania B XVIII-XXIV.

[4]) Vedi l'articolo recentissimo di Weizsäcker. in Roscher's Lexic. III p. 207 sgg. e si confronti particolarmente il sarcofago della nascita di Venere ivi riprodotto a p. 238.

[5]) Vedasi ad esempio la rappresentanza di Galatea dinanzi a Polifemo esibita dalla corniola romana del Museo di Berlino; Furtwängler, Katal. n. 7368 = Imhoof Tier-u. Pflanzenbilder taf. 20, 33.

[6]) Per questo ritengo che siasi bene apposto il Correra di riconoscere Ino-Leucothea nella cosiddetta Nereide del Museo di Napoli

Dei monumenti pervenuti sino a noi il più antico di questo tipo ch' io conosca e che possa verisimilmente attribuirsi a Ino-Leucothea, sarebbe la terracotta sicula di Centoripa nel Museo Britannico edita dal Kekulé, Die Antiken Terracotten II taf. XLI 2. La rappresenterebbe dea del mare, seduta su di un pistrice a coda ritorta a spira (la testa manca, ma dalla forma della coda presumerei un drago anzichè il delfino immaginato dal Kekulé l. c.), vestita d'un manto che cuopre la parte superiore del corpo e fa nembo gonfiato dal vento dietro il suo capo[7]. Lo stile della testa risponde a un tipo attico del sec. IV a. C. Un'altra terracotta consimile, che si presume della medesima provenienza, ma di stile certamente più tardo (sec. II o I), la rappresenterebbe seduta sul delfino (Kekulé o. c. II taf. XLI 3). Siccome però in questa terracotta il kredemnon non è distinto e distaccato dalla veste, sarebbero giustificati dei dubbi sull' attribuzione a Ino-Leucothea. Due monumenti dell' età ellenistica che, a mio giudizio, non lasciano dubbi sono la figurina d'oro di Panticapea, edita dal Minervini in *Bull. Nap.* VI (1848) tav. IV 19 = Reinach, Répertoire de la statuaire II 1 p. 410 4, e l'emblema della patera di Succosa, da me edita in *Notizie* 1885 tav. X 8. In ambidue questi monumenti, riferibili al sec. II a. C., Ino apparisce completamente nuda anzichè semivestita, a cavallo del pistrice (ippocampo nella figurina di Panticapea, drago marino nella patera) anzichè seduta come nella statua di Napoli e nel nostro bronzo, e stringente con le mani alzate i capi del kredemnon spiegato al vento. La figurina di Panticapea ha per noi una speciale importanza a cagione della sua provenienza da quella città e porto attico, e perchè rappresenta la nostra dea col capo alzato come cercando soccorso nel cielo e nella brezza marina che la trasporta. Si capisce poi come da Ino, dea del salvataggio marino, fosse facile il passo al concetto astratto dell' aria e dell' acqua marina e quindi alla sua identificazione con Alia o con Thalassa, la personificazione del mare. A questo riguardo mi sembrano soprattutto istruttivi due rilievi romani, uno nel Museo di Berlino, a soggetto mitologico greco, rappresentante la caduta di Hephaistos dall'Olimpo (v. Gerhard, Ant. Bildw. taf. LXXXI 6 = Beschr. d. ant. Skulpt. in Berl. n. 912); l'altro nella Galleria degli Uffizi, a soggetto politico romano, rappresentante, secondo la comune interpretazione, i tre elementi: terra, aria, acqua (v. Dütschke, Ant. Bildw. in Oberital. III n. 353 e per la riproduzione Schreiber, Hellen. Reliefbild. taf. 31; Arch. Jahrb. 1896 p. 90 e nostra fig. 3).

(ved. in questi « Studi » p. 77 sg.), e son d'avviso che lo stesso nome convenga alla simile statua del Vaticano pubblicata e spiegata come una Nereide dallo Hartwig in Röm. Mittheil. 1888 tav. II p. 69 sgg. Per tutte le altre statue analoghe citate dallo Hartwig l. c. nota 1 in cui manca il delfino sottoposto al pistrice, e qualunque indizio del kredemnon, come per es. nella statua degli Uffizi (Dütschke n. 248) la comune denominazione di Nereide credo accettabile.

[7]) Nel catalogo di Londra è spiegata dubitativamente con Amfitrite.

Nel rilievo della caduta di Hephaistos, Thalassa è rappresentata molto a proposito sul tipo di Ino-Leucothea, con una modificazione caratteristica; non è natante sul pistrice, ma semisdraiata in terra, poggiata col gomito ad un pistrice a testa di drago marino e con la veste che copre la parte inferiore del corpo e in parte spiegata al vento. Nel famoso e tanto discusso rilievo degli elementi, appartenente, com'è noto, all'*Ara Pacis* di Augusto, la personificazione dell'acqua del mare è più fedele al tipo che io credo



Fig. 3 — Cosiddetto rilievo degli Elementi nella Galleria degli Uffizi.

originariamente creato per Ino-Leucothea. Però non si creda, come generalmente si ritiene, che questo rilievo offra in astratto la semplice personificazione dei detti tre elementi; non è esatto che Afrodite sul cigno rappresenti semplicemente l'aria e la figura contrapposta l'acqua[8]. Afrodite sul cigno esprime, a mio avviso, qui come sempre, l'amore ch'è nell'acqua, in terra e nell'aria, e che si eleva in cielo[9]; la figura che le fa riscontro simmetrico dall'altra parte del rilievo, corrispondente al tipo di Ino-Leucothea, esprime non semplicemente l'acqua, ma l'acqua combinata con l'elemento aria, ossia la salvezza ch'è nell'acqua e nell'aria. Così fra la figura decorativa del bronzo lucernale fig. 1 analizzato di sopra e la parallela figura dell'*Ara Pacis* non vi è solo analogia di forma, ma altresì di sostanza. Analogia di forma in quanto non vi è altra differenza se non nel cambio del pistrice, là a testa di tigre e qui a testa di drago, e nel velo che nel

[8]) Quest'antica interpretazione fu a torto accettata dallo Schreiber in Arch. Jahrb. 1896 p. 90 e dall'Amelung, Führer in Florenz (1897) p. 101 sgg., senza tener conto dei giusti dubbi elevati dal Petersen in Röm. Mittheil. 1894 p. 202.

[9]) Intorno al motivo di Afrodite sul cigno vedi Kalkmann, in Arch. Jarhb. 1886 p. 255 sgg.

bronzo è staccato dalla veste e qui unificato con essa; analogia di sostanza perchè tanto nel nostro manico, come nel rilievo dell'*Ara Pacis*, il tema dell' artefice non era la rappresentazione di Ino, sibbene la rappresentazione dell' acqua combinata con l' aria. Nell' applicazione concreta del pensiero artistico sì l' uno che l' altro artista si sono incontrati, cioè hanno preso per tipo Ino-Leucothea. L' immagine di questa dea si prestava eccellentemente per l' artista del rilievo dell'*Ara Pacis*, trovandosi, io credo, celebrata nelle stesse monete di Augusto, quale salvatrice di lui [10], e a cagione dei rapporti mitici esistenti fra Afrodite sul cigno e Leucothea sul pistrice, e per la simmetria e armonia della composizione. Ino era in definitiva una specie di Venere Euploia o Marina e rappresentava nei riguardi di Melicerte l'amor materno contrapposto all' amor generico.

Afrodite e Leucothea, messe a fronte l'una dell' altra e a fianco dell' immagine centrale e dominante della Terra pacifica, completavano mirabilmente i concetti politici voluti esprimere da Augusto in questo quadro plastico. Afrodite e Leucothea sono nel pensiero del pacificatore del mondo le ancelle necessarie della Terra pacifica. La Terra (*Tellus*) ha bisogno dell' una e dell' altra per essere, com' è stata rappresentata, benefica madre e nutrice degli uomini, degli animali e delle piante [11]; ha bisogno tanto dell' acqua del mare, rappresentata da Afrodite e da Leucothea, quanto dell'acqua dei fiumi, rappresentata dall' anfora riversa sotto le messi; non ha meno bisogno dell' aria, rappresentata parallelamente da Ino col kredemnon e da Afrodite sul cigno, che dell' amore, rappresentato per eccellenza da Afrodite e, nell'esempio materno, da Ino, se ha da essere fruttifera nutrice del mondo, come Augusto l'augurava all' umanità nella festa solenne della pace [12]:

Fertilis frugum pecorisque Tellus
spicea donet Cererem corona,
nutriant fetus et aquæ salubres
et Iovis auræ.

Orazio, *carm. sæc.* 29-32.

Novembre 1898.

L. A. M.

[10]) Credo che si debba riconoscere Ino-Leucothea nella donna nuda associata al Capricorno dei denari aziaci di Augusto, Cohen [2] I p. 64 n. 15. Nuda e sospesa in aria, sarebbe quivi caratterizzata dal kredemnon; l'aureola poi di raggi alluderebbe bene alla sua deificazione.

[11]) Lo stesso tipo della Terra ritorna, com'è noto, nel consimile rilievo del Museo del Louvre proveniente da Cartagine (vedi Roschers Lex p. 1575; Baumeister fig. 621) e che Wickoff (Die Wiener Genesis 1895 p. 17 sgg.) vuol derivato da quello augusteo dell'*Ara Pacis*, mentre Schreiber lo dichiara un originale ellenistico, il vero prototipo del rilievo augusteo. Intorno a questa grossa questione vedi Schreiber in Arch. Jahrb. 1896 p. 90 sgg. Per me credo bene che il tipo della Terra esibito dal rilievo dell'*Ara Pacis* sia stato desunto da un originale greco, come fu fatto per i tipi separati di Afrodite e Leucothea; ma la composizione e l'associazione delle tre figure si deve all' artista romano ed è coerente col tema fornitogli, io credo, dallo stesso Augusto e rispecchiato nei celebri versi oraziani del *carmen sæculare*, 29-32. Un tipo prettamente romano della Tellus è quello delle monete di Commodo dichiarato in questi «Studi» p. 56 n. 6.

[12]) Si noti che la Pace fruttifera (gr. Eirene) e la Terra fruttifera (gr. Demeter) mitologicamente, moralmente, e tipologicamente, si identificano (cfr. le mie osservazioni in Röm. Mittheil. 1890 p. 92-110).

FREGI ARCAICI ETRUSCHI IN TERRACOTTA A PICCOLE FIGURE

I

Fra gli oggetti più notevoli dovuti alle feconde e importantissime esplorazioni archeologiche, che il pittore signor Riccardo Mancinelli ha intrapreso da varii anni sulle Sparne di Poggio Buco, presso Pitigliano, in provincia di Grosseto, occupano certamente il primo posto i fregi in terracotta qui riprodotti nelle figg. 1-3 per gentile concessione del loro scopritore.

Dando conto nelle *Notizie degli scavi* del 1896, p. 263 e sgg., dei trovamenti avvenuti in quella località nel 1894-95, dimostrai come sulle Sparne di Poggio Buco era esistita un' antica città etrusca, che ora, date le nuove e molto più proficue scoperte fatte, pare possa identificarsi con *Statonia*, città più volte menzionata negli scrittori romani e greci del periodo repubblicano e imperiale[1].

Per i caratteri stilistici i fregi di Poggio Buco vanno riferiti alla fine del sec. VI a. C., epoca che coincide con il maggior fiorire della città, che quivi ebbe sede.

Le circostanze di trovamento hanno posto fuori di dubbio ch'essi avevano servito a decorare le parti interne, ovverosia le celle, di un tempio[2];

[1]) Intorno alle nuove scoperte archeologiche fatte a Poggio Buco nel 1896-97, è in corso di stampa un mio Rapporto da inserirsi nelle *Notizie degli Scavi*, dove sono esposte anche le ragioni a favore dell' identificazione di Poggio Buco con *Statonia*. Rimando ad esso il lettore che desiderasse avere maggiori ragguagli su questo soggetto.

[2]) È noto l'uso comune anche in Grecia e nell'Italia Meridionale di adornare in siffatto modo l'interno non solo dei templi ma ben anco delle case. Per riferirmi soltanto a monumenti contemporanei ai nostri fregi, tutti gli illustratori sono d'accordo nel riconoscere un impiego simile per la splendida lastra fittile di pretto carattere greco, con rappresentazione di un carro a due cavalli montato dall'auriga e dal relativo guerriero, che dalla Collezione de Luynes passò al Gabinetto delle Medaglie di Parigi, e che si ritiene generalmente di provenienza dall'Italia Meridionale, sebbene se ne ignori il luogo preciso di rinvenimento: cfr. Gaz. Arch. 1883 tav. 49 = Babelon, Cabinet des Ant. tav. IV; Daremberg-Saglio, Diction. I p. 1636 fig. 2205. Di altre lastre simili per la forma e per la destinazione, rinvenute in Grecia e nelle Isole, verremo parlando nel corso di questo lavoro.

La relazione stilistica dei fregi di Poggio Buco con la decorazione fittile delle parti esterne del tempio è data da un frammento di tegolo formante il sima dell' edificio ed esibente una cornice baccellata, identica a quella dei fregi, sopra un campo rettangolare liscio, munito a distanze uguali di mascheroni di tigre a fauci spalancate, che servivano per lo smaltimento delle acque del tetto. Merita di essere rilevato come un frammento analogo, appartenuto anch'esso evidentemente a un tegolo: è stato altresì rinvenuto fra i resti dei fregi veliterni, di cui ci occupiamo distesamente a p. 99 sgg. (Esso può vedersi riprodotto nella fotografia della tavoletta del Museo di Napoli, coi frammenti veliterni, n. d' inventario 1031; non che nel frontispizio di alcuni esemplari del Carloni-Becchetti, *Bassorilievi volsci* ec.)

Del resto io penso che fregi del genere di

ed è solo da lamentare che lo stato di completa distruzione in cui fu trovato l'edificio, non ci permetta di stabilire nemmeno approssimativamente com' erano disposti e collegati fra loro.

Tutti i fregi furono raccolti in minutissimi frammenti. Con essi è stato possibile ricostruire le tre lastre, di cui pubblichiamo i disegni. Il lavoro di adattamento e di restauro in gesso fu eseguito, con molta abilità e diligenza, dallo stesso scopritore signor Mancinelli. Nelle nostre figure le parti di restauro si distinguono in generale abbastanza bene dalle originali per la tinta più chiara.

Avuto riguardo ai soggetti rappresentati chiameremo questi fregi:

1) degli Animali;

2) dei Cavalieri;

3) della Biga.

Ogni fregio componevasi originariamente di un certo numero di lastre rettangolari, esibente ciascuna lo stesso soggetto ottenuto a stampo.

Ogni lastra consta di tre parti: di una cornice baccellata curva, aggettante sul piano della lastra; di una larga zona mediana, sulla quale, come sul piano reale della lastra, si svolge la rappresentazione figurata; di una fascia o listello rilevato, sul quale è il motivo ornamentale d'origine asiatica della treccia continua [3].

Le baccellature che sormontano i bassirilievi presentano nei nostri fregi una forma insolita, perchè non sono, come d'ordinario, di forma allungata e tondeggiante alla sommità, sibbene corte e tozze, e mozze tanto sopra che sotto; il che forse è indizio di un maggiore arcaismo.

Notevole è anche la qualità dell'impasto, perchè, mentre l'anima interna di ogni lastra, di color brunastro-cinereo, è assai ricca di detriti quarzosi e silicei — mezzo molto adatto per ottenere stabilità e solidità nella cottura — le facce esterne invece sono formate da un sottile strato di argilla rossiccia, accuratamente depurata, dal quale risulta benissimo la superficie uguale e liscia del rilievo.

---

quelli di cui ci stiamo occupando, venissero in certi casi adibiti anche alla decorazione esterna degli edifici e specialmente di piccoli templi o ναΐδια. È questa per ora una semplice congettura, che soltanto le osservazioni che si potranno fare in occasione di ulteriori trovamenti, varranno a convalidare o a distruggere. Sopra alcuni fatti che mi pare intanto giustificarla, rimando il lettore a ciò che ho scritto nelle note 31 e 45. Aggiungerò qui soltanto che immediatamente fuori dell'area occupata dal tempio delle Sparne si raccolsero due altri frammenti di bassirilievi analoghi per lo stile, ma di soggetto diverso (scene bacchiche?) da quelli che decoravano l'interno dell'edificio, e che per le circostanze del trovamento potrebbero appunto appartenere alla sua decorazione esterna.

³) L'origine asiatica, anzi propriamente caldea, della treccia è ora confermata da un importantissimo monumento, trovato dal Sarzec fra le rovine di Sirpurla e pubblicato dall'Heuzey, Mon. Piot tav. II p. 10 sgg. È un piccolo blocco pentaedrico d'impasto artificiale bituminoso, esibente a rilievo emblemi araldici, che l'Heuzey fa risalire ai tempi del re Entemena, cioè, stando all'opinione corrente, intorno al 4000 a. C. In una delle facce del pentaedro è figurata una grossa treccia, la quale costituisce finora, per quanto io sappia, la più antica rappresentazione di tale ornato che si conosca.

Tutti i fregi erano in origine dipinti. Disgraziatamente però i colori sono ora del tutto spariti, e appena qua e là restano tracce dell'ammannitura bianca, che prima della colorazione distendevasi sopra l'argilla. Si può a ogni modo ritener per certo, dal confronto con altri rilievi simili e dalla pratica generale della colorazione sui monumenti contemporanei ai nostri fregi, che in essi predominava l'azzurro come colore di fondo, il rosso per le carni, il giallo nelle baccellature della cornice, il nero per le capigliature, per parte dei finimenti dei cavalli, ec.[1].

Ecco ora la descrizione di ogni fregio:



Fig. 1

a) *Fregio degli Animali* (fig. 1). Alt. di ogni lastra m. 0,215, della zona figurata m. 0,135; lungh. m. 0,52. Due grifi a bocca spalancata e due cervi pascenti, alternati, verso d. Le due coppie di animali furono ottenute con un solo stampo piatto, grande quanto la lastra stessa, essendo le figure leggermente diverse nelle proporzioni. Il loro rilievo è bassissimo, come quello dell'ornato a treccia sottoposto.

Arcaismo forte e sentito, più che negli altri fregi. Si osservino le forme del grifo, il collo grosso, la testa e il becco enormi, la rigidezza schematica della coda, attortigliata a voluta e posta inesteticamente nel fondo, perchè non si confondesse con le corna del cervo. La figura del cervo è più snella e più *vera*; ma anche qui l'arcaismo è sensibilissimo nel trattamento delle forme del corpo e nella disposizione convenzionale e schematica delle corna.

Figure affatto simili di grifi, caratteristici, oltre che per la forma, anche per la mancanza di cresta e di ornamenti sul capo, ritornano su monumenti specificamente etruschi dei sec. VII-VI a. C. Così, per esempio,

[1]) Sull'azzurro e il rosso, colori predominanti anche nelle terrecotte greche, si confronti Schöne, Griech. Reliefs p. 62, e il noto passo di Luciano, Lexiph. 22: νῦν γε ἐλελήθεις σαυτὸν τοῖς ὑπὸ τῶν κοροπλάθων εἰς τὴν ἀγορὰν πλαττομένοις ἐοικώς, κεχρωσμένος μὲν τῷ μίλτῳ καὶ τῷ κυανῷ, τὸ δ' ἔνδοθεν πήλινός τε καὶ εὔθρυπτος ὤν.

sui vasi di bucchero decorati con piccole zone di bassirilievi ottenuti per mezzo di cilindretti, e sui vasi congeneri del così detto « red-ware » etrusco[5]; sulle sculture in nenfro che decoravano le porte e i soffitti delle tombe di Tarquinii[6]; sulla situla di avorio della tomba chiusina di Pania[7], ecc. Si confronti anche uno degli ovi di struzzo della tomba vulcentana d'Iside[8], che taluni credono a torto di lavorazione fenicia[9], dove però ricompare sulla testa dell'animale un duplice ornamento, uno in forma di pomo, come sui grifi specificamente greci, l'altro in forma di flabello a palmetta di carattere egitizzante.

Anche il cervo, caratteristico per le lunga corna da un sol tronco quasi diritto, ritorna sulle sculture in nenfro di Tarquinii e di Vulci, sui vasi di bucchero nero, sui pithoi e sui grandi piatti di terra rossa[10].

b) *Fregio dei Cavalieri* (fig. 2). Alt. di ogni lastra m. 0,215; alt. della zona figurata m. 0,135; lungh. m. 0,525. Tre cavalieri in gran corsa a sinistra. Ogni gruppo è diverso dagli altri nelle proporzioni e nella posa dei cavalieri. Il rilievo è circa il doppio di quello del fregio precedente. Anche l'aggetto della treccia è più pronunciato. Le baccellature della cornice sono ancora più tozze e corte.

L'arcaismo di questo fregio è tuttora vigoroso, ma più sciolto di quello degli Animali. Si osservi il disegno abbastanza buono dei cavalli, nei quali però la testa è troppo grossa e l'occhio smisuratamente grande. Nel trattamento della criniera a strie parallele, nelle figure dei cavalieri,

---

[5]) Cfr. per es. i pithoi ceretani del Museo del Louvre in Pottier, Vases ant. du Louvre tav. 36 D 260 e D 264; il pithos cornetano in Furtwängler, Vasensamml. im Antiqu. n. 1642 (v. anche n. 1643); il frammento del Museo di Bonna in Arch. Anz. 1891 p. 16, ec. Cfr. anche la tavoletta fittile di Dolciano, ora nel Museo di Mannheim, Arch. Anz. 1890 p. 152 fig. 4, dove i quadrucci figurati sono altresì contornati da una treccia simile a quella che si vede sulle lastre di Poggio Buco.

[6]) V. specialmente il frammento di soffitto, ora nel Museo Archeologico di Firenze, ricordato dal Milani, *Mus. top. dell'Etr.* p. 105, e cfr. anche il grifo rampante del cippo Inghirami, *Mon. etr.* S. VI tav. P5; Beschr. antik. Sculpt. in Berlin p. 467 fig. C.

[7]) *Mon. dell'Ist.* X tav. 39a. Lo Helbig, che ne fu il primo illustratore, *Annali* 1877 p. 319 e sgg., sostenne l'origine fenicia di questo importantissimo monumento, seguito in ciò dal Perrot, Hist. de l'Art III p. 853. Contro di essi si è pronunciato recisamente il Milani, *Mus. top. dell'Etr.* p. 65 e nota 73 a p. 151, dichiarandolo invece « specifico lavoro etrusco, non fenicio. » Alla quale opinione, cui noi sottoscriviamo pienamente, sembra accostarsi anche il Furtwängler, Roschers Lex. I p. 1761 (art. Gryps), pur richiamando, com'è giusto, l'influenza greca in taluni motivi. Altri autori l'attribuirono senz'altro all'arte greca (cfr. per es. Dümmler, Jahrb. des Inst. 1887 p. 91) e recentissimamente il Boehlau, Aus ion. und ital. Nekrop. p. 119, credette rivendicarlo all'arte eolica.

[8]) Micali, *Mon. ined.* tav. VII fig. 2. Meglio in Perrot, Hist. III p. 857 fig. 625.

[9]) Perrot l. c. L'origine fenicia di queste ova di struzzo è stata rigettata anche dal Furtwängler: ved. Roscher's Lexikon I p. 1761. Sulle rappresentanze delle ova di struzzo della Polledrara si possono fare le stesse osservazioni che per la situla d'avorio, su cui vedi la nota 7. La materia è d'importazione; i soggetti sono in gran parte dovuti all'imitazione di prodotti artistici greco-orientali, che avevano corso in Etruria, specialmente ceramiche e bronzi; ma la lavorazione e la fabbricazione ne è etrusca, come dimostra l'affinità con monumenti di certa fattura locale, quali sculture litiche e vasi fittili.

[10]) Cfr. ad es. per quest'ultimi, Pottier, Vases du Louvre, pl. 37 D 298, D 305 ec.

come nell' insieme della composizione, si fa sentire, più che negli altri fregi, l' influenza dell' arte greca. Le figure dei cavalieri, per esempio, col corpo magro, il naso e il mento prominenti, i capelli raccolti in treccia sulla nuca e sul collo, vestiti forse originariamente di un breve giustacuore aderente al corpo ed ora, per la mancanza dei colori e per la corrosione della superficie,



Fig. 2

non più visibile, si veggono tali e quali, non di rado, sui vasi greci a figure nere del sec. VI a. C.[11], e specialmente sui vasi corinzii; nei quali tale e tanta è l' affinità del disegno e del trattamento, da farli ritenere come i modelli che l' artista etrusco ebbe sott' occhio. Si confrontino, per esempio, fra i vasi corinzii le rappresentanze dell' anfora di Anfiarao[12]; quella dell' anfora in Inghirami, *Mon. etr.* V p. 2ª, tavv. 5-6; quella in Wilisch, Kor. Thonind. tav. V n. 49, ecc.[13]

c) *Fregio della Biga* (fig. 3). È di proporzioni alquanto maggiori degli altri due e componevasi di due parti distinte, ciascuna delle quali offriva lo stesso soggetto, ma in direzione opposta. Nella fig. 3 è riprodotta la lastra più completa del fregio rivolto a d., che è anche di gran lunga il meglio conservato. La lastra è alta m. 0,265 (alt. della zona figurata m. 0,155) e lunga m. 0,55. Le baccellature della cornice sono più sottili ed eleganti che negli altri due fregi; il rilievo delle figure più forte; il soggetto rappresentato più vario e più mosso; l' esecuzione più accurata. La treccia sottostante, a differenza degli altri due fregi, è chiusa fra due listelli.

Vi è espressa una processione religiosa. Quasi nel mezzo della lastra è una biga, carro da corsa e di guerra, sulla quale sta in piedi l' auriga

---

[11]) Cfr. p. es. l'anfora vulcentana a figure nere di stile attico in *Mon. dell'Ist.* III tav. 24; l'anfora vulcentana di stile ionicizzante edita dal Dümmler, Römische Mitth. 1887 tav. IX.

[12]) *Mon. dell'Ist.* X t. IV-V; Wien. Vorlegebl. 1889 tav. X, ec. Cfr. Wilisch, Kor. Thonind. p. 77.

[13]) Cfr. anche l'anfora tirrenica della collezione Bourguignon in Jahrb. des Inst. 1893 p. 95.

intento a guidare i cavalli, che stimolerà all' occasione con la sferza [14]. Appoggiato a lui col braccio destro stava il guerriero, di cui disgraziatamente non resta più, oltre l' avambraccio destro, che la sommità del capo, coperto, a quel che pare, di elmo crestato. La cassa del carro è formata da una semplice piattaforma, munita sul dinanzi e sui fianchi da un parapetto solido e pieno, probabilmente di legno. Questo parapetto disegna



Fig. 3

sui lati una profonda e caratteristica insenatura [15]. A metà precisa del fondo à fissata la sala con le ruote a otto raggi (κύκλα ὀκτάκνημα di Omero, *Il.* V 723 [16]). Il timone lungo e ricurvo ha il suo appoggio nel giogo. I cavalli aderiscono al carro mediante un largo collare fissato al giogo con correggie di cuoio o corde, congiunto a un sottopancia formato da due altre correggie annodate a cappio sul fianco dell' animale [17]: maniera di attaccare i cavalli al carro che troviamo affatto identica in uno dei famosi rilievi di Velletri, qui riprodotto a pag. 101, fig. 8 (triga). Precedono la biga tre guerrieri in marcia: la segue un quarto. Due portano la lancia, lo scudo e l' elmo crestato della solita forma, a guanciere fisse e aperto sul dinanzi; un altro è armato soltanto di lancia; il quarto stringe la spada nella destra. Originariamente avevano anche gli schinieri (che si veggono

---

[14]) Dico sferza e non pungolo come parrebbe dal disegno, perchè è molto probabile che si tratti anche qui di una frusta a due correggie, come quella espressa nel rilievo veliterno riprodotto nella fig. 8, sulla pittura dell' anfora Candelori: Micali, *Mon. per serv.* tav. 95, su un piatto a rilievi del Museo di Firenze, ec. Con una frusta simile, forse armata di punte, διπλοῖς κέντροισι, dobbiamo supporre che venissero eccitati anche i cavalli del cocchio di Laio presso Sofocle.

[15]) Lo stato frammentario della lastra riprodotta alla fig. 3 non permette di rendersi conto della forma che aveva il parapetto sul fianco; ma, per quanto appare da altri frammenti, esso è affatto simile a quello degli altri carri etruschi disegnati nelle nostre figg. 4, 8 e 9.

[16]) Si noti però che Omero in questo passo descrive il cocchio di Giunone ed è supponibile che egli si ispirasse in ciò ai sontuosi carri degli Orientali. Sul carro greco ordinario cfr. sotto p. 109.

[17]) Anche tutti questi dettagli sono poco visibili nella nostra fig. 3. Il lettore può supplire a tale deficienza col confronto del rilievo veliterno fig. 8.

sur un altro frammento del medesimo fregio) e fors' anco una corta e solida corazza, che ne difendeva il corpo fin sotto la cintola.

La rappresentanza del nostro fregio fa subito venire in mente altre scene consimili figurate sui vasi di bucchero nero, dove le processioni di carattere funebre e religioso sono straordinariamente frequenti, associate a scene di offerta o di adorazione alle divinità. E non solo sui vasi, ma anche su altri monumenti trovati in Etruria, e, secondo noi, di lavoro etrusco, come per esempio sur uno de' celebri ovi di struzzo della Polledrara di Vulci [18]. Un tal genere di rappresentanza compare anche sulle situle italiche in bronzo (cfr. p. es. quella famosa della Certosa [19]) e devesene cercare l'origine comune nei monumenti e nell' arte orientale.

Anche il carro con il suo parapetto pieno e solido, munito di quella insenatura caratteristica ai lati (v. sotto figg. 4, 8 e 9), con la piattaforma lunga e sporgente, è peculiare dell' Etruria. Non solo lo troviamo sui monumenti arcaici, ma si mantiene tale e quale, nelle sue linee principali, fino alle epoche più tarde, non ostante l' influenza e il predominio dell'arte greca [20]). Anche l' origine di un carro siffatto bisogna cercare nell'Oriente asiatico [21], donde probabilmente passò ai Fenici [22], agli Ionii [23] e da questi agli Etruschi. Il carro della Grecia propria se ne distingue non solo per la forma, ma anche per certi principii costruttivi (vedi più oltre p. 109).

II

Fregi in terracotta a soggetto figurato, del genere di quelli di Poggio Buco, provenienti dall' Etruria o dai paesi soggetti all' influenza etrusca, sono molto meno rari di quello che generalmente si può credere. Finora, di tal genere, non si conosceva quasi altro dai dotti che i famosi rilievi

---

[18]) Perrot, Hist. III p. 858 fig. 626. Cfr. anche sopra alle note 7 e 8.

[19]) Zannoni, *Scavi della Cert.* tav. 35 fig. 1; Montelius, La civil. prim. pl. 105; Martha, L'Art étr. p. 88-89 figg. 84-85.

[20]) Veggansi p. es. le pitture murali di stile etrusco-greco di Corneto: Micali, *Mon. per serv.* tav. LXVIII 2 e 4; di Orvieto: Conestabile, *Pitt. mur. a fresco* tav. VIII; di Chiusi: Micali o. c. tavv. LXIX e LXX; *Mon. dell'Ist.* V tav. XXXIII; Martha o. c. fig. 291, ec. Quanto alla forma costante e schematica del carro etrusco sui monumenti arcaici vedine un esempio concludente nelle pitture dell'anfora Candelori: Micali, *Mon per serv.* tav. XCV, B D. Cfr. anche la singolare idria di bucchero policromo della Polledrara di Vulci (grotta d'Iside) edita dal Micali, *Mon. ined.* tav. IV, e la base del busto femminile in bronzo trovato nella stessa tomba: Micali o. c. tav. VI; Martha o. c. fig. 335.

[21]) Cfr. p. es. pel carro assiro: Perrot, Hist. II figg. 112, 115, 211, 221, 307; Helbig, L'épop. homér. fig. 37 — pel carro hetheo, Perrot o. c. IV figg. 279, 349; Helbig o. c. fig. 34, ec.

[22]) Perrot, Hist. III figg. 393, 415-416, 421, 543, 549; Helbig o. c. fig. 39.

[23]) Vedi p. es. i famosi sarcofagi di Clazomene, *Mon. dell'Ist.* XI tav. 54; Ant. Denkm. I 1889 tavv. 44, 45; II (1897) tavv. 26, 27; Murray, Mon. Piot IV tavv. 4-6; Studniczka, Siegesgött. (Jahrb. f. clas. Altert. u. deut. Litt. ec.) fig. 18. Per altri monumenti ionici con rappresentazioni di carri v. Studniczka, Jahrb. des Inst. 1890 p. 147 nota 27; non che il rilievo marmoreo di Xanthos, ora nel Museo Britannico, in Collignon, Hist. de la Sculpt. I fig. 133.

di Velletri, scoperti in quella città da oltre un secolo ed attualmente conservati nel Museo Nazionale di Napoli; ed appena, fuori di essi, potevansi ricordare alcuni altri ceretani, pubblicati nel Supplemento ai Monumenti dell'Istituto, senza adeguata illustrazione. Eppure anche su questa classe di monumenti meritava che fosse chiamata l'attenzione degli studiosi.

I rilievi di Velletri non segnano che il punto culminante di una pratica artistica durata assai lungo tempo, della quale non sarà difficile rintracciare, un poco alla volta, tutti gli anelli intermedii. Già un'occhiata ai fregi di Poggio Buco, in confronto con quelli veliterni, basta a dimostrare come quelli sieno a questi certamente anteriori. E alla loro volta i fregi di Poggio Buco, per la bontà della composizione e del disegno, per la finezza e la perfezione del rilievo, per l'eccellenza dell'impasto e della cottura, ci rivelano che noi abbiamo a che fare con un'arte già sicura de' suoi mezzi, con un'arte che è già da un pezzo lontana da' suoi primi passi.

Oltre a ciò, l'esame particolareggiato di tutto questo gruppo di monumenti si presta ad osservazioni interessanti per la storia dell'arte arcaica presso gli Etruschi, specialmente per la storia della plastica; e certe quistioni di tecnica e di stile, che solleva lo studio della ceramica etrusca a rilievo, potranno da queste indagini pigliare una qualche luce.

Non crediamo pertanto inopportuno estendere l'esame che abbiamo intrapreso per i fregi di Poggio Buco a tutti quegli altri, di cui ci è stato possibile raccogliere notizie e disegni, e che verremo dichiarando a seconda dei luoghi di provenienza, dando loro, per comodità di citazione, un numero progressivo di seguito a quelli di Poggio Buco. Il numero ne è abbastanza ristretto; ma una volta segnalata l'importanza degli oggetti non sarà difficile aumentarne la serie. E perchè il lettore possa avere sott'occhio nel suo insieme tutto il materiale, daremo la descrizione particolareggiata di tutti i pezzi che ci son noti e i disegni dei principali, arrestandoci in special modo sui rilievi di Velletri, non solo perchè essi sono i più importanti del genere, ma anche perchè ci è dato presentarne una ricostruzione grafica più completa di quella che si aveva finora.

Conca.

4) Lastre frammentarie, rappresentanti un gruppo di due cavalieri che galoppano a sin. Provengono dal tempio più antico scoperto nella tenuta di Conca. Furono ottenute con due o tre stampi diversi. Alcuni pezzi saranno esposti nel Museo suburbano di Villa Giulia a Roma. Alt. delle figure circa m. 0,24.

Il disegno di uno dei frammenti, pubblicato nelle *Notizie* del 1896 p. 35, riproduciamo nella nostra fig. 3*a*, per quanto in esso appaia alquanto



Fig. 3a

attenuata la rozzezza dell' originale. Le forme tozze e pesanti, la posa legata dei cavalieri, mostrano che siamo ai primi tentativi dell' arte. Rappresentano i più antichi lavori del genere, e non è improbabile che risalgano fino al sec. VII a. C.

Toscanella.

5) Museo del Louvre. Antica collezione Campana (*Cataloghi* IV p. 26). Lastra molto restaurata qua e là. Riprodotta alla fig. 4. In parte pubblicata dal Pottier, B. C. H. 1888 p. 507. Alt. della lastra m. 0,26; della zona figurata m. 0,18; lunghezza m. 0,56. Argilla rosso-cupa [24].

Vi è rappresentata una processione, come nel fregio 3 di Poggio Buco. Se non che la scena è più calma e il personaggio principale del corteggio non è già salito, ma sta sul punto di salire sulla biga. Dinanzi a tutti cammina un uomo che tiene nella d. un bastone ricurvo ed è vestito di un mantello avvolto al corpo in modo da formare una specie di camicia aderente alla persona. Dobbiamo riconoscere in questa figura l' augure o sacerdote, che, quale araldo divino, guida e quasi convoca la processione dinanzi agli dei, tenendo nella destra il bastone ricurvo, forma sempli-

---

[24]) Le notizie relative alla lastra di Toscanella e ai frammenti nn. 6-9 ora conservati nel Museo del Louvre, non che il permesso di riproduzione dei medesimi, debbo alla cortesia del signor E. Pottier; di che mi è grato rendergli qui sentiti ringraziamenti. Su tali frammenti cfr. anche le notizie da lui date in B. C. H. 1888 p. 506 nota.

ficata del lituo [25]. Vedremo come nei monumenti che stanno più direttamente sotto l'influenza dell'arte greca, il bastone ricurvo è sostituito dal caduceo greco (cfr. p. es. i fregi 14 e 15 di Velletri, p. 101 fig. 8).



Fig. 4

Per i caratteri stilistici il fregio di Toscanella differisce da quelli di Poggio Buco. Si confrontino a questo proposito le forme più slanciate delle figure e sopra tutto la maniera con cui sono lavorate le baccellature svelte ed eleganti della cornice. Il motivo del guerriero in atto di salire sul cocchio di guerra è derivato dall'Oriente [26], donde passò anche in Grecia [27], perdendo però, nell'arte del sec. VI a. C., il suo carattere d'indeterminatezza per essere adattato a scene eroiche determinate, come la partenza di Anfiarao [28] o quella di Ettore [29], ecc.

6) Museo del Louvre. Antica collezione Campana (*Cataloghi* IV p. 31). Frammento (nostra fig. 5). Quattro cavalieri al passo verso sin., due dei quali con scudi rotondi. Alt. 0,19; delle figure 0,09; lungh. 0,36.

Per lo stile e le proporzioni questo fregio si differenzia a prima vista da quelli descritti precedentemente. La cornice, in vece di baccelli, presenta larghe strigilature. Il carattere delle figure è più rozzo, più arcaico; ricorda i più antichi vasi di bucchero con soggetti impressivi mediante cilindretti. Ma anche qui si lavorò con una sola forma piatta, le coppie di figure essendo leggermente diverse fra loro.

---

[25]) Cfr. la seconda figura del fregio veliterno delle divinità in questo stesso articolo p. 105 fig. 12, e sull'origine del lituo di tal forma vedi Milani, *Notizie* 1884 p. 274 nota 2; 1892 p. 462.

[26]) Le rappresentanze di questo genere sui monumenti dell'Oriente asiatico e dell'Egitto sono così frequenti che credo inutile citarne degli esempi.

[27]) Cfr. i soggetti dei rilievi greci di cui parliamo a p. 107.

[28]) Vedi sopra nota 12, e Dumont et Chaplain, Céram. de la Grèce propre, p. 252.

[29]) Dumont et Chaplain o. c. p. 251. Cfr. anche Pottier B. C. H. 1888 p. 494.

7) Museo del Louvre. Antica collezione Campana (*Cataloghi* IV p. 31). Frammento di fregio analogo al precedente. Alt. 0,19; delle figure 0,095;

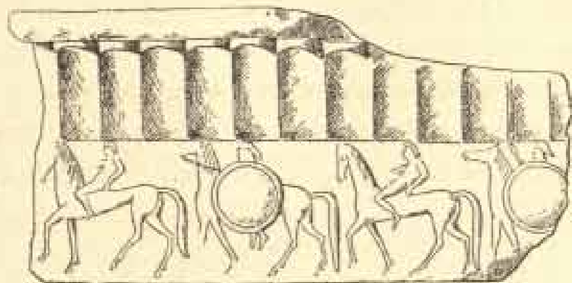


Fig. 5

lungh. 0,28. Tre cavalieri in corsa a sin.: il primo è quasi interamente scomparso, quello di mezzo porta lo scudo rotondo. Stesso stile del precedente, ma l' esecuzione ne è alquanto più accurata.

Cervetri.

8) Museo del Louvre; sala di Cere n. 357. Antica collezione Campana. Frammento (alt. 0,11; largh. 0,13). Offre la metà inferiore di un guerriero volto a sin. in atto di salire sul carro, di cui resta soltanto la cassa. Lo stile e le proporzioni, come il soggetto, corrispondono al fregio di Toscanella n. 5



Fig. 6

9) Museo del Louvre; sala di Cere n. 358. Antica collezione Campana (forse fa parte del fregio: *Cataloghi* IV p. 31). La cornice era strigilata come nei nn. 6 e 7. Alt. totale 0,17; largh. 0,12. (Nostra fig. 6). Un uomo, in chitone e mantello, è disteso sulla cline convivale tenendo le gambe rattratte; dinanzi, una tavola, sotto la quale un cane. L' uomo tiene un grosso coltello (μάχαιρα) nella sinistra e nella destra alzata una coppa.

Lo stile è abbastanza libero e sciolto; siamo vicini ai fregi di Velletri. Il motivo rappresentato ritorna spesso sui monumenti dell' Oriente, della Grecia e dell' Etruria, con significato per lo più funebre.

10) Antiquarium di Berlino. Ved. *Suppl. ai Mon. dell'Istituto* tav. I, donde la nostra fig. 7[30]. Argilla giallo-chiara. Guerriero in atto di salire sul

[30]) Per errore, nell' eseguire lo zinco, da cui è tratta la fig. 7, è stato riprodotto il disegno a rovescio, per cui le figure debbonsi concepire rivolte da sin. a d. e non da d. a sin.

carro, dove già sta l'auriga. Alt. della lastra 0,315; della zona figurata 0,21; lungh. 0,43.

Proviene, insieme coi nn. 11-13, dagli scavi Jacobini del 1870 [31].

L'interesse principale della rappresentanza consiste nei dettagli del carro e dell'attacco dei cavalli al medesimo. Nel carro, con ruote a cinque raggi, si vede la forma solita del carro etrusco; solo è stato abolito il parapetto laterale e la parte anteriore (che qui appare certamente di legno) si protende a cuneo. Due grandi e forti correggie escono da questa

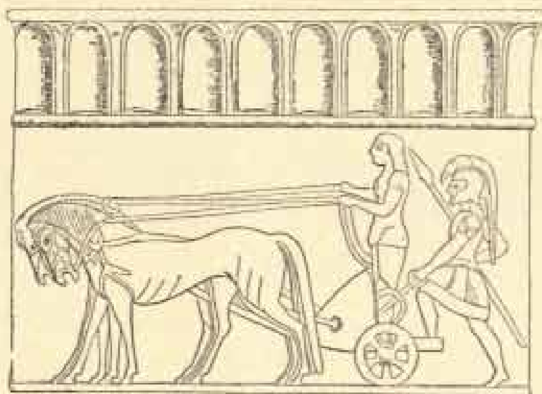


Fig. 7

parte del carro e, passando sulla groppa dei cavalli, vanno a congiungersi alle estremità del giogo col pettorale e col sottopancia, facendo presso a poco l'ufficio delle tirelle nei nostri carri. Dobbiamo pensare che queste correggie sieno fissate e annodate dietro il parapetto del carro; ed è probabile che sia con esse collegata quella specie di maniglia, costituita da un arco di legno o di metallo attraversato da una chiave, che si scorge nella parte posteriore del carro in posizione obliqua fra la piattaforma e

[31]) Cfr. su questi scavi Helbig, Grenzboten 1870 p. 149 sgg.; Arch. Zeit. 1870 p. 123 sgg. Si ricuperarono parecchie lastre di vari fregi, abbastanza ben conservate, con i colori originari ancora intatti. Vedi su di ciò: *Suppl. ai Mon. dell'Ist.* tav. I. I disegni quivi riprodotti furono tratti da quattro lastre, che il proprietario signor Iacopini depositò provvisoriamente nel Museo Artistico Industriale di Roma. La fedeltà di queste riproduzioni lascia però a desiderare. Le lastre Iacopini furono qualche anno fa ritirate dal Museo industriale e vendute, credo, al Museo Iacobsen di Copenhagen. Altre tre lastre identiche furono acquistate nel 1870 dal chiarissimo professor Helbig per l'Antiquarium dei RR. Musei di Berlino, dove si trovano tuttora (cfr. Arch. Zeit. l. c.).

Il fatto che i resti di questi fregi furono raccolti insieme con numerosissime antefisse arcaiche ed altri pezzi architettonici (cfr. oltre gli scritti citati: Arch. Zeit. 1871 tav. I; *Suppl. ai Mon. dell'Ist.* tav. II) pone fuori di dubbio che servivano, come quelli di Poggio Buco, alla decorazione di qualche tempio. Oltre a ciò il mio egregio amico dottor Erich Pernice, al quale mi rivolsi per notizie concernenti le lastre dell'Antiquarium berlinese, mi riferì esistere in quel Museo vari altri piccoli frammenti di fregi, di uguale provenienza ceretana, con rappresentanze diverse da quelle pubblicate nel *Suppl. ai Mon.*, alcuni dei quali « sind schräg oder giebelförmig zugeschnitten. » Questa circostanza è importantissima, perchè legittima l'ipotesi che fregi siffatti potessero anche essere adibiti alla decorazione delle parti esterne dei templi, come le cornici laterali oblique dei fastigii. Cfr. su questo argomento quanto abbiamo detto alle note 2 e 45.

il parapetto, e alla quale il guerriero si afferra per salire sul carro o per mantenervisi in equilibrio, come si vede anche nel fregio seguente n. 11[32].

Per lo stile, i rilievi nn. 10-13 segnano un progresso su quelli di Poggio Buco e stanno di mezzo fra questi e i fregi di Velletri: per quanto però può giudicarsi dal disegno, l'esecuzione ne è piuttosto trascurata.

11) Antiquarium di Berlino: ved. *Suppl. ai Mon. dell'Ist.* tav. I. Argilla c. s. Soggetto analogo al precedente, di cui esprime il momento successivo. Il guerriero è già salito sul carro e sta in piedi dietro l'auriga, tenendosi alla maniglia di sostegno. Il vestito e l'armatura del guerriero debbono essere identici, non ostante il pessimo disegno, a quelli del guerriero del n. 10: una specie di corto chitone, e, sopra, la corazza metallica[33]. Alt. della lastra m. 0,323: della zona figurata 0,206; lungh. 0,365.

12) Antiquarium di Berlino: ved. *Suppl. ai Mon. dell'Ist.* tav. I. Argilla c. s. Due cavalieri a galoppo verso sin.: quello dinanzi imbraccia lo scudo rotondo con episema di un rosone ad elica. I baffi sono un' aggiunta del disegnatore. Alt. della lastra 0,318; della zona figurata 0,206; lungh. 0,31.

I due cavalieri non si seguono, ma si trovano l'uno accanto all'altro sulla stessa linea. È lo stesso soggetto rappresentato sui fregi antichissimi di Conca (fig. 3*a*); se non che il lavoro è qui molto più accurato e perfetto e segna un forte progresso sui rilievi osservati finora.

13) *Suppl. ai Mon. dell'Ist.* tav. I. Gruppo simile al precedente: i due cavalli lanciati al gran galoppo sono come sospesi in aria. Identiche misure.

Velletri.

Costituiscono i numeri seguenti (14-21) il gruppo più importante nella serie dei fregi arcaici etruschi a piccole figure, che si conosca finora. Per cui non sarà inutile fermarci alquanto su di essi.

Furono scoperti nel 1784 in uno scavo fatto in Velletri « per dilatare un muro contiguo alla Chiesa di Santa Maria della Neve, detta delle Stimate[34]. » Si raccolsero in moltissimi pezzi, e si deve alle cure di Giov. Paolo Borgia, celebre collezionista veliterno, se vennero salvati dalla dispersione. Il Borgia riunì i frammenti in quindici quadretti e li collocò nel proprio Museo, donde poi passarono, con tutti gli altri oggetti della medesima Raccolta, nel Museo Nazionale di Napoli[35]. I pezzi principali furono pubblicati la

[32]) Cfr. il rilievo veliterno riprodotto alla fig. 8 (triga). Dato il parapetto ligneo e tutto d'un pezzo, senza incavi e maniglie, che sorge sul dinanzi del carro etrusco arcaico o lo circonda per tre lati, un ordigno simile era necessario al personaggio che vi stava in piedi per mantenere l'equilibrio. Non così per l'auriga, che poteva trovare il suo punto d'appoggio nelle redini dei cavalli. Vedi a questo proposito quanto abbiamo detto più innanzi p. 103.

[33]) Vestiti nella stessa maniera appaiono anche i guerrieri dell'anfora Candelori: Micali, *Storia* ec. tav. 95.

[34]) *Bassirilievi volsci in terracotta*, Roma 1785, p. 19. Cfr. anche *Mus. Borb.* X.

[35]) *Bassirilievi* ec. pp. 19-20; *Mus. Borb.* l. c. Le tavolette ora conservate nel Museo di Napoli sono 16.

prima volta in sette tavole da Marco Carloni, pittore e incisore romano, con testo illustrativo dettato da Mons. Filippo Angelo Becchetti [36], e vennero più tardi riprodotti dall' Inghirami e da altri [37]. Sono lavorati in un'argilla « di grana assai grossa e non ripurgata dalla frequente mica [38]. » All' atto della scoperta molti pezzi conservavano ancora intatti i colori originari, andati poi completamente perduti [39].

Tanto il Carloni che gli altri editori si limitarono in massima a riprodurre i pezzi principali dei rilievi veliterni, senza tentar sempre di completarne coi disegni le rappresentanze originarie, giovandosi per ciò di tutti i frammenti che erano a loro disposizione. Già il Borgia stesso, nel formare le sue tavolette, servite poi di base a tutte le illustrazioni posteriori, non aveva fatto altro che riunire i pezzi che combaciavano fra loro; i piccoli frammenti isolati e doppi egli collocò alla rinfusa, senza ordine alcuno, nè tenendo conto dei soggetti. Si ebbero così vari quadrucci, nessuno dei quali però offre al completo la rappresentanza di un fregio, nè riunisce tutti i frammenti che ad esso si riferiscono. Portate nel Museo Nazionale di Napoli, le tavolette borgiane non subirono alcuna modificazione, e tali e quali esse si vedono tuttora in una delle sale del mezzanino, a destra del grande scalone, sotto i numeri d'inventario 1031-1046.

Noi abbiamo pensato che il completamento e la ricostruzione grafica dei soggetti espressi sui fregi veliterni, per quanto è possibile ricavare dai frammenti che ce ne restano, sarebbe cosa utile agli studiosi; e ciò abbiamo quindi tentato di fare nelle pagine seguenti e nei disegni pubblicati alle figg. 8, 9, 10, 11 e 12. Per lo studio dei frammenti ci siamo serviti delle fotografie, che si possono avere in commercio, delle tavolette napoletane, sulle quali è quasi sempre visibile anche il numero d'inventario, cui ci riferiamo nel citare i singoli pezzi. Debbo alla cortesia dell' amico prof. G. Patroni, l' invio di tali fotografie, come pure le misure dei pezzi principali incastrati nelle tavolette borgiane; di che mi è grato ringraziarlo pubblicamente. I disegni delle figg. 9-12 sono stati eseguiti, con la sua nota abilità, dall' artista sig. Guido Gatti di Firenze.

Dall' esame dei frammenti, che ancora ci restano, risulta che in complesso i fregi erano otto: cinque con soggetti diversi, gli altri tre con soggetti ripetuti dai primi, ma volti in direzione opposta e con cornici diverse.

L' altezza delle lastre variava secondo la cornice del fregio: la lun-

---

[36]) *Bassirilievi* ec. Avvertasi però che il nome del Becchetti, che è quello generalmente citato dagli autori, non appare nè sul frontespizio nè in altra parte del libro.

[37]) Per la bibliografia dei rilievi veliterni vedi le citazioni relative ai singoli pezzi, date nelle pagine seguenti. Aggiungasi: Abeken, Mittelit. p. 325.

[38]) *Bassirilievi* ec. p. 18.

[39]) Il ricordo ce ne è stato conservato nelle tavole dell' Inghirami e in alcuni esemplari del Carloni-Becchetti, dipinti a mano.

ghezza pare fosse costantemente m. 0,70. Un semplice listello rilevato forma la parte inferiore di ogni lastra.

Ecco ora la descrizione di tutti gli otto fregi, con l'indicazione dei frammenti che si riferiscono a ciascuno di essi, quali si trovano nelle tavolette borgiane. I numeri inventariali citati sono, come si è detto, quelli del Museo Nazionale di Napoli.

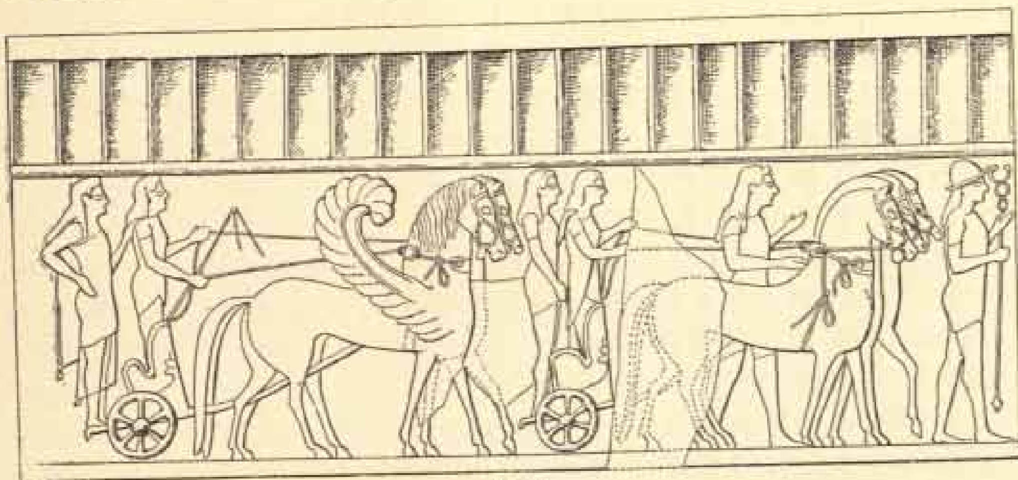


Fig. 8

Processione su biga alata e triga. Che così debbasi completare la rappresentanza espressa su ogni lastra, è accertato dal frammento della tavoletta n. 1036 (cfr. anche il frammento secondo della tavoletta n. 1031) in cui si veggono le teste dei cavalli della biga e il principio della triga [40].

Con questo soggetto c'erano almeno tre fregi:

14) con la sola cornice strigilata, in direzione di destra (nostra fig. 8). Di esso fanno parte i pezzi seguenti:

tavoletta n. 1044 (60) = Winckelm.-Fea, *St. d. art. d. dis.* III p. V; Carloni-Becchetti o. c. tav. V; D'Agincourt, Hist. de l'Art de la décadence, Sculpture tav. XXVI n. 20; Inghirami, *Mon. etr.* S. VI tav. U 4, 2; *Museo Borbonico,* tomo X tav. XI; Lenormant, Chefs-d'œuvre de l'Art ant. pl. 151;

tavoletta n. 1031, frammenti quarto e quinto;

tavoletta n. 1034 (76) = *Mus. Borb.* l. c., Lenormant l. c.;

tavoletta n. 1037 (76), frammento secondo. Un altro pezzetto analogo a questo, regalato dal Borgia al cav. d'Agincourt, è stato riprodotto da quest'ultimo nell'opera: Recueil de fragm. ant. en terre cuite, pl. II n. 4. Ora dovrebbe trovarsi nel Casino di Pio IV al Vaticano (cf. sotto nota 43).

L'altezza totale della lastra è di m. 0,30; della zona figurata 0,20.

[40]) La relazione fra i due soggetti, biga alata e triga, fu veduta anche dal Finati, *Mus. Borb.* X, che li fece incidere di seguito in una stessa tavola.

15) con fascia bombata dipinta a squame, sormontata con tutta probabilità dalla cornice strigilata (cfr. il fregio n. 20), pure in direzione di destra. La rappresentanza era del tutto identica alla precedente. Abbiamo di questo fregio:

tavoletta n. 1043 (64), frammento terzo. Completato coi pezzi del fregio precedente = Carl.-Becch. o. c. tav. VII; Ingh. o. c. VI tav. V4, 2; Müller-Wieseler, Alt. Denkm. tav. LVII n. 286.

L'altezza totale presunta del fregio dovrebbe essere di m. 0,37; quella della zona figurata è di m. 0,20.

Ai due fregi 14 e 15 appartengono anche i frammenti:

tavoletta n. 1036, frammento terzo e quinto;

tavoletta n. 1031, frammento secondo.

16) con la sola cornice strigilata, in direzione di sinistra. Le misure sono quelle stesse del n. 14; la rappresentanza varia dalla precedente in molti particolari. Ne fanno parte:

tavoletta n. 1031, frammento ultimo;

tavoletta n. 1036, frammento secondo;

tavoletta n. 1043 (64), frammento primo e secondo = Carl.-Becch. o. c. tav. VII; Ingh. o. c. VI tav. V4, 1; Müller.-Wies. o. c. tav. LVII n. 286;

tavoletta n. 1037 (76), frammento primo (?).

Le differenze del n. 16 dai nn. 14 e 15 sono le seguenti: Alla biga alata pare che seguisse una figura a piedi, simmetrica a quella che precede la triga (n. 1036); il personaggio che sta sul primo cocchio ha il braccio destro disteso lungo la persona, mentre nei nn. 14 e 15 pare afferrarsi a qualche maniglia di sostegno, del genere di quelle che abbiamo rilevato nei fregi 10 e 11; il pedone che accompagna la triga non alza semplicemente le mani, ma tiene nella destra, appoggiata alla spalla, una lancia (n. 1043). Inoltre vi sono delle diversità nella grandezza dei cocchi, nei vestiti delle figure, ec.

Corsa di due bighe e di una triga. Pare che debbansi distinguere due fregi con questo soggetto.

17) con la cornice strigilata sopra una greca a rilievo, decorata negli spazi di ocherelle e stelle alternate (nostra fig. 9). Apparterrebbero a questo fregio:

tavoletta n. 1045 (69) = Carl.-Becch. o. c. tav. IV; Ingh. o. c. VI tav. J4, 2; Micali, *Mon. per serv.* tav. LXI 1; *Mus. Borb.* X tav. XI; Lenormant o. c. pl. 152. Lo stesso pezzo, voltato dalla parte opposta per uno sbaglio occorso nell'esecuzione della xilografia, è stato pure riprodotto dal D'Agincourt, Hist. de l'Art de la décadence, Sculpture pl. XXVI n. 22;

tavoletta n. 1046 = Carl.-Becch. o. c. tav. III; Ingh. o. c. VI tav. U4, 1;

tavoletta n. 1041 (65), frammento primo = *Mus. Borb.* X tav. X;

tavoletta n. 1036 (73), frammento quarto;

tavoletta n. 1036 (70), frammento secondo;

tavoletta n. 1032 (68), frammento secondo.

Altezza totale del fregio m. 0,37; della zona figurata 0,20.

18) con la cornice identica ai fregi 15 e 20 (zona convessa a squame dipinte e strigilature). Ne resterebbe soltanto il frammento:

tavoletta 1041 (65), frammento secondo = *Mus. Borb.* X tav. X. Le misure sarebbero le stesse del n. 17.

Mirabile veramente è la composizione di questo fregio. La corsa sta per giungere al suo termine: la triga precede tutti gli altri carri ed è

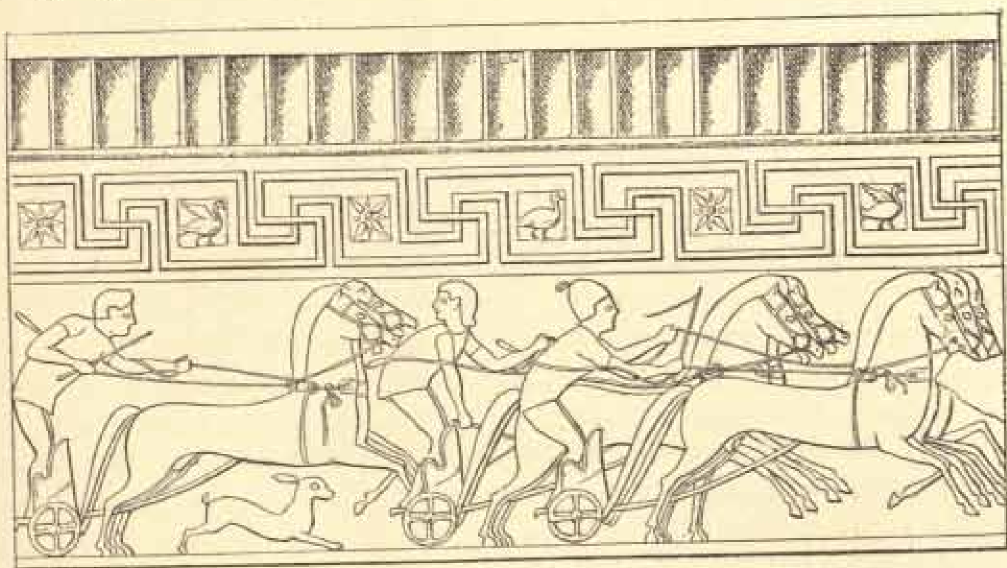


Fig. 9

sul punto di toccar la meta. Il movimento, la vita della rappresentanza ricorda la bellissima descrizione dello scudo di Ercole vv. 305-312.

Un particolare che merita di essere rilevato in questo fregio è la straordinaria lunghezza delle redini, i cui capi si veggono svolazzare intorno alle persone degli aurighi. Non è questo un particolare fortuito e insignificante. Le redini erano fatte a bella posta così lunghe perchè potessero servire all' auriga per cercare, attorcigliandosele talvolta intorno alla vita, il punto d' appoggio necessario per non essere sbalzato via, data la rapidità della corsa e le inuguaglianze del suolo, da un carro, che, com' è noto, non aveva molle. Nei monumenti dell' Egitto, dove tale uso appare pure frequentissimo, si veggono talvolta vere e proprie correggie di sostegno dell' auriga che non hanno nulla a che fare con le redini. Esse, partendo dalle corna del giogo, girano e s' allacciano intorno al corpo dell' auriga [1]. Il più delle volte però sia per economia del disegno, sia perchè

[1]) Cfr. Textor de Ravisi, Études sur les chars de guerre égyptiens, nel: Congrès provincial des orientalistes français. Bull. I pp. 439-464.

realmente così si praticasse, tali correggie si fondono nelle briglie. Entrambi questi sistemi troviamo rappresentati abbastanza chiaramente anche sui monumenti etruschi [42].

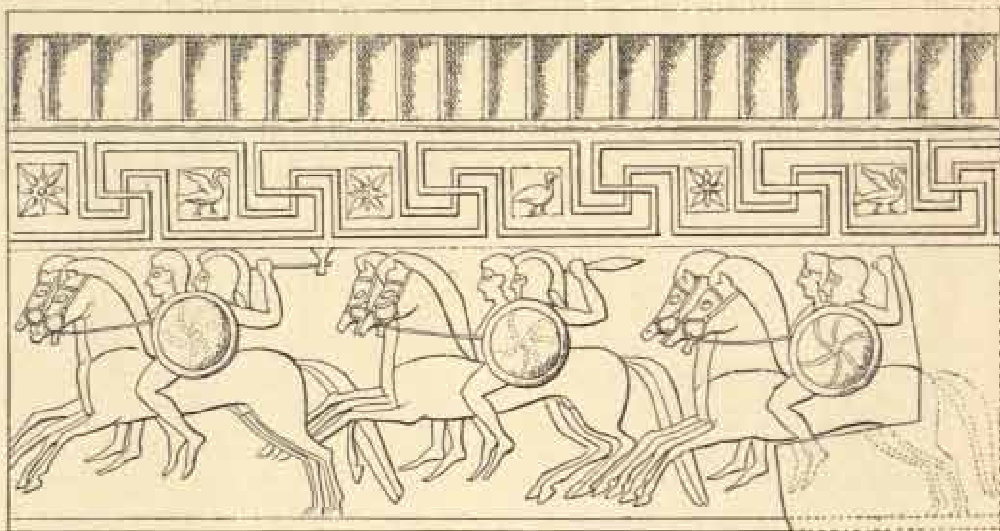


Fig. 10

19) *Attacco di cavalieri* (nostra fig. 10). Abbiamo un solo fregio con questo soggetto: la cornice e le misure erano identiche al n. 17. Ne fanno parte i seguenti pezzi:

tavoletta n. 1039 = Carl.-Becch. tav. VII; Ingh. o. c. tav. T4, 1; *Mus. Borb.* X tav. IX;

tavoletta n. 1040 = Micali o. c. tav. LXI 2; *Mus. Borb.* X tav. XII; Lenormant o. c. pl. 152;

tavoletta n. 1035, frammento terzo e quarto.

Un altro pezzo di questo fregio, riproducente più che la metà del primo gruppo di cavalieri, fu regalato dal cardinal Borgia al D'Agincourt e da questo riprodotto nell' Hist. de l'Art de la décadence, Sculpt. pl. XXVI n. 21 e (voltato dalla parte opposta per errore dello xilografo) nel Recueil de fragm. ant. en terre cuite, pl. II n. 3. Il pezzo originario, insieme con quello ricordato sopra a p. 101, fu più tardi collocato nel Casino di Pirro Ligorio al Vaticano, dove è supponibile si trovi tuttora [43].

[42]) Vedi p. es. le pitture della tomba chiusina: Valeriani-Inghirami, Mus. Chiusino tav. 182 = *Mon. dell'Ist.* V tav. 33 = Martha, l'Art étr. fig. 291; quelle in Valeriani-Inghirami o. c. tav. 128; non che la rappresentanza dell'urna: Micali, *Mon. ined.* tav. XXIV 2.

[43]) Vi si trovavano ai tempi dell'Abeken, il quale li cita nell'opera Mittelit. p. 325 nota 5. Il casino di Pirro Ligorio, detto anche di Pio IV, è momentaneamente tutto ingombro di mobilia, per cui non è stato possibile farvi ricerca dei due pezzi e constatare se vi esistano ancora. Io colgo qui l'occasione per ringraziare vivamente il chiarissimo professor O. Marucchi, che ha tentato, dietro mia preghiera, di sobbarcarsi a tale fatica.

20) *Scena di convito* (nostra fig. 11). Anche qui abbiamo un sol fregio, sormontato, come ci insegna il frammento primo della tavoletta n. 1031,

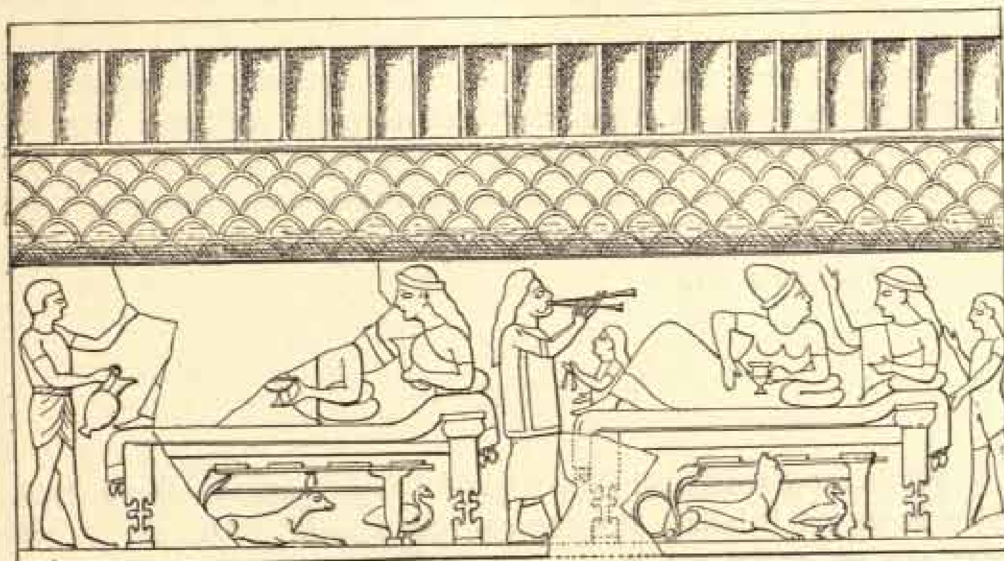


Fig. 11

dalla fascia bombata dipinta a squame e dalla cornice strigilata. Le proporzioni sono quelle stesse dei fregi 15, 17, 18 e 19. Ce ne restano i seguenti pezzi:

tavoletta n. 1038 = Carl.-Becch. o. c. tav. II; Ingh. o. c. tav. X 4, con l'aggiunta della cornice;

tavoletta n. 1035 (70), frammento primo e ultimo;

tavoletta n. 1036 (73), frammento primo;

tavoletta n. 1031, frammento primo; e forse anche

tavoletta n. 1032 (68), frammento primo.

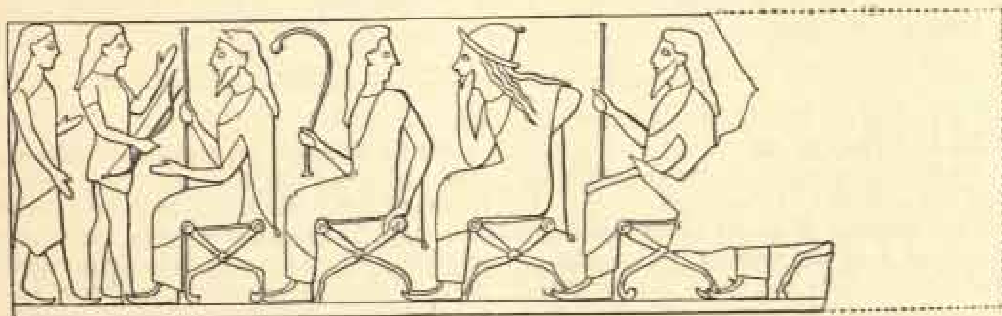


Fig. 12

21) *Scena di adorazione e di offerta agli dei* (nostra fig. 12).

tavoletta n. 1033 (60). Completata col frammento seguente = Carl.-Becch. o. c. tav. I; Ingh. o. c. tav. V4, 3; Müller-Wieseler o. c. tav. LVII n. 285.

tavoletta n. 1042 (67).

Nessun frammento ci apprende come fosse la cornice di questo fregio. La zona figurata è alta, come al solito, m. 0,20. La lastra è rotta anche nel senso della lunghezza; il pezzo maggiore misura m. 0,58. Ma la rappresentazione continuava verso d.; della quinta divinità seduta si vede infatti soltanto parte delle gambe e della sedia plicatile. È probabile che la lastra intera avesse la stessa lunghezza di quelle degli altri fregi, cioè m. 0,70, e che anche a destra seguissero una o due altre figure in piedi, come vedesi d'ordinario sui vasi di bucchero, dove sono figurate analoghe scene di adorazione agli dei[44]. Per una sesta divinità seduta lo spazio che supponesi mancante sarebbe troppo piccolo.

Roma.

22) Una copia dei medesimi fregi di Velletri, descritti finora, trovavasi a Roma sul Palatino. Provengono infatti di là cinque piccoli frammenti, ora conservati nel Museo delle Terme di Diocleziano in Roma[45]. Due di essi esibiscono il principio del fregio della processione a d.; un altro il finale del fregio dei cavalieri; il quarto appartiene al secondo gruppo dei convitanti; il quinto non è che un pezzo di cornice convessa dipinta a squame, come quella dei fregi 15, 18 e 20; ma è di speciale interesse perchè tagliata obliquamente[46]. Una variante del fregio con la processione a sinistra è offerta, a mio credere, da un sesto frammento, di peculiare interesse tanto per l'ottima conservazione (presenta ancora i colori originari quasi intatti) quanto, e più, per la straordinaria finezza dello stile, che lo rende uno dei pezzi più belli di tutta questa serie di rilievi[47]. Siamo dolenti di non poterlo riprodurre. Sarà pubblicato con gli altri frammenti dalla Direzione del Museo delle Terme di Diocleziano in Roma.

---

[44]) Vedi p. es. Micali, *Mon. per serv.* tav. XVIII, 2; XX, 2, 12, ec.

[45]) Furono trovati in terreno di scarico, dinanzi alla casa di Livia, nel 1896.

[46]) Il rovescio di questo frammento è un po' concavo e va leggermente ingrossando al basso. Con tutto ciò non credo che possa appartenere a un tegolo, e mi pare più ovvio pensare a un fregio del genere di quelli di Velletri, destinato alla decorazione esterna di qualche edificio e propriamente ai lati obliqui dei frontoni. Cfr. su di ciò quanto dicemmo sopra alle note 2 e 31.

[47]) La differenza principale consiste in una figura retrospiciente, dai capelli spioventi in trecce sul petto, che incede accanto ai cavalli della triga, in luogo del doriforo che si vede nel rilievo veliterno. Il tipo della figura ricorda molto da vicino l'arcaismo greco. All'arte greca e specialmente alla ionica fa pure pensare l'ornato a volute con cui termina il timone e che sostituisce le note teste di grifo dei sarcofagi di Clazomene (sui quali vedi la nostra nota 23 a p. 93).

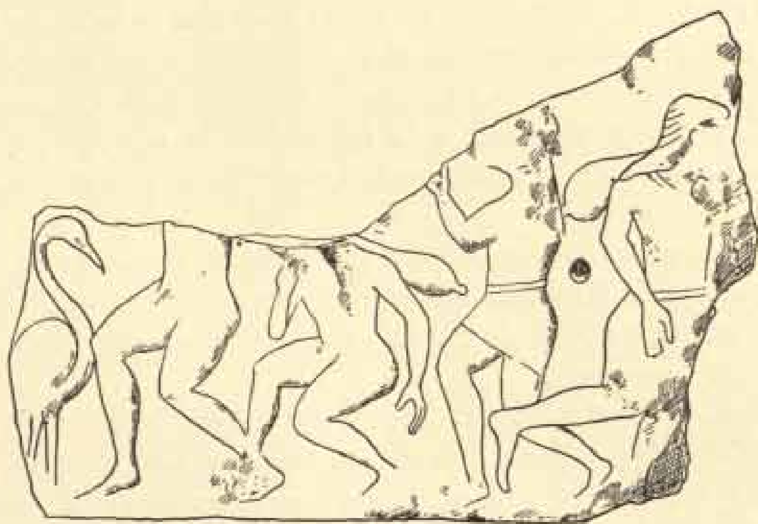
IGNOTA PROVENIENZA.


Fig. 13

Ci restano in fine da menzionare due altri frammenti di fregi a piccole figure, di cui ignoriamo la provenienza precisa, ma che si può ritenere indubbiamente etrusca.

23) Il primo (nostra fig. 13) offre una variante del fregio veliterno delle divinità (fig. 12) rappresentato in direzione opposta, e com' esso è lavorato in un' argilla di grana assai grossa. È alto m. 0,13, e conservasi nel R. Museo Archeologico di Firenze dove pervenne dalla Collezione Buonarroti [48].

24) Il secondo (nostra fig. 14) appartiene al Museo Kircheriano, ed esibisce quattro figure di Satiri in atteggiamenti incomposti, di cui due con


Fig. 14

otri sulle spalle: una gru appare all'angolo sin. del frammento (alt. 0,15; lung. 0,25). Il rilievo è rovinatissimo, sicchè i dettagli delle figure ci sfuggono. Pare però che due almeno dei Satiri sieno vestiti. Per lo stile questo fregio sembra posteriore a tutti quelli fin qui studiati.

---

[48]) Dei colori originari, distesi sull' ammannitura bianca data prima all' argilla rosso cupa della lastra, restano soltanto le linee nere che indicano i contorni delle dita e delle braccia, gli orli del chitone, del mantello e la rimboccatura di questo alla cintola.

III

Dicemmo sopra (p. 94) come dall'esame dei monumenti che siamo venuti fin qui illustrando possano pigliar luce certe questioni riflettenti lo studio della ceramica etrusca a rilievo.

Delle due quistioni principali, che si agitano intorno a tale argomento: quella cioè dell'originalità dei tipi artistici figurati sulle terrecotte arcaiche a rilievo che si rinvengono in Etruria, e quella dei luoghi di fabbricazione delle terrecotte stesse, la seconda si trova ancora *sub iudice;* la prima può dirsi invece già in massima risoluta.

È oramai ammessa da tutti l'origine predominantemente greca degli elementi della decorazione e delle rappresentanze etrusche; e, per rimanere nel campo della ceramica a rilievo, questo fu già bellamente posto in evidenza dal Löschcke, in occasione che egli prese per il primo ad illustrare una classe di rilievi affini ai nostri fregi per la tecnica e per il genere delle rappresentanze: quella cioè dei pithoi e dei grandi piatti in terra rossa con figurazioni a stampo, che forniscono in così gran copia le tombe dell'Etruria meridionale e in particolare la necropoli di Cere [49].

Bastino pertanto qui alcune semplici osservazioni a conferma della medesima tesi.

Due sono, com'è noto, le correnti principali dell'arte greca, alle quali attinsero gli artefici etruschi: quella dell'arte greco-orientale o più specificamente ionica, e quella dell'arte, e in particolar modo della ceramica dipinta, attica e corinzia.

L'influenza dell'arte ionica è sopra tutto sensibile nei fregi nn. 1 e 3 (figg. 1 e 3) di Poggio Buco, non che nei fregi ceretani n. 10 fig. 7 e n. 11, dove nel trattamento delle forme delle figure troviamo la stessa ridondanza, la stessa rotondità e mollezza caratteristiche di quell'arte. Anche la peculiarità dell'elmetto attico che portano in capo i guerrieri del fregio n. 3 di Poggio Buco e, a quel che pare, anche alcuni dei cavalieri dei piccoli fregi tuscaniesi n. 6 fig. 5 e n. 7, ben conviene all'arte ionica. Alla quale può altresì riportarsi il tipo del grifo e quello del cervo, espressi nel fregio fig. 1 [50]. Il tipo del grifo etrusco, tal quale ci viene offerto dai monumenti ricordati di sopra a p. 89, rappresenta uno sviluppo del

[49]) Vedi Arch. Zeit. 1881 p. 40 sgg.

[50]) Si veggano per es. le figure di questi animali nella classe di vasi a figure nere, di stile imparentato al ionico, raccolti ed illustrati dal Dümmler, Röm. Mitth. 1887 p. 171-192: grifi e cervi insieme, ivi taf. VIII 1 e taf. IX (anfore di provenienza ceretana e vulcente); grifo solo: Gerhard, Aus. Vasenb. II taf. 170 (= Dümmler n. VIII, anfora vulcente); *Mon. dell'Ist.* II tav. 18 (= Dümmler n. IX); ec.

tipo orientale da cui deriva, e sta di mezzo fra il tipo fenicio-cipriote che lo figura a bocca chiusa o appena aperta su collo tozzo quasi leonino [51], e quello specificamente greco che ce l'offre a bocca quasi sempre spalancata su collo sottile aquilino [52].

Di forma prettamente ionica è il carro che vediamo riprodotto su tutti i nostri fregi, e che, derivato dall'Oriente, divenne, come già accennammo, schematico e convenzionale sui monumenti d'Etruria fino alle epoche più tarde [53]. Un carro affatto identico ci mostrano i sarcofagi di Clazomene ed altri monumenti ionici [54]. Una caratteristica del carro etrusco-ionico — come giustamente notò per quest'ultimo lo Studniczka [55] — è la ruota a otto raggi (fregio fig. 3) con le forme secondarie a sei (fregio n. 5 fig. 4, n. 8, n. 14 fig. 8) a cinque [56] (fregio n. 10 fig. 7 e n. 11) a dieci e più raggi; mentre il carro della Grecia propria, a partire dall'epoca micenea e fino allo stile dei vasi a figure rosse, presenta costantemente la ruota a soli quattro raggi disposti in croce. All'influenza di monumenti della Grecia continentale, se non pure alla piccolezza ed economia della rappresentanza, è dovuta per eccezione la ruota a quattro raggi del rilievo veliterno fig. 9.

Da prodotti vascolari ionici, e meglio anzi da prodotti ionici in lamina metallica sbalzata del genere di quelli di Bomarzo ora nel Museo Gregoriano, dipende e per l'insieme della rappresentanza e per il carattere stilistico delle figure il frammento di fregio con soggetti bacchici del Museo Kircheriano, nostra fig. 14 [57].

Coi prodotti dell'arte attica e corinzia vanno invece messe in relazione, come già rilevammo a p. 91, le figure snelle e slanciate del fregio fig. 2 di Poggio Buco e più chiaramente ancora i guerrieri del fregio fig. 4 di Toscanella. Ai medesimi indirizzi artistici ben conviene altresì l'elmo ad altissimo e lungo cimiero, che quest'ultimi recano in capo.

Fra i pochi campioni della ceramica greca a rilievo, raccolti ed illustrati dal Pottier [58], quelli che pei soggetti figurati offrono maggior rapporto coi nostri fregi appartengono all'arte attica e peloponnesiaca. Alcuni di questi frammenti sono preziosi per noi, perchè non solo trattasi

[51]) Cfr. per es. la figura di grifo rappresentato su una paragnatide d'elmo in bronzo del Museo del Louvre, Perrot III fig. 633. Cfr. anche la situla argentea di Palestrina in *Mon. dell'Ist.* VII tav. 26; Martha, l'Art étr. fig. 105.

[52]) Sul tipo del grifo etrusco, sulla sua derivazione e sul suo svolgimento vedi Furtwängler in Roscher's Lexik. I p. 1760; Dümmler in Jahrb. des Inst. 1887 p. 92; Wilisch, Kor. Thonind. p. 44.

[53]) Cfr. sopra nota 20.

[54]) Cfr. sopra nota 23.

[55]) Jahrb. des Inst. 1890 p. 147.

[56]) Ruote a cinque raggi non si veggono altrimenti che sulle monete di Calcide: Dümmler, Ath. Mitth. 1896 p. 235 nota.

[57]) Una delle lamine di Bomarzo offre un soggetto analogo di Sileni in procinto di compiere un sacrificio. Vedi *Museum Etruscum Gregorianum* I tav. 39, 4; e meglio Ant. Denkm. I (1887) taf. 21, 1.

[58]) B. C. H. 1888 p. 491-509; Monuments pour l'encouragement des études grecques nn. 14-16 (1885-1888).

di lavori della medesima tecnica; ma bensì perchè appartengono a resti di fregi identici per l'uso a quelli di cui ci stiamo occupando. Alcuni altri sono lastre di terracotta dedicate come ex-voto nei templi da figuli greci. Così sur una lastra decorativa dell'Acropoli di Atene [59] e sur un frammento di vaso trovato in Laconia [60], appariscono guerrieri analoghi per l'armatura e pel trattamento delle forme a quelli espressi nel fregio fig. 4 di Toscanella. La stessa lastra dell'Acropoli offre una corsa di bighe, che ricorda quella del fregio fig. 9 di Velletri. Un'altra lastra, che dicesi trovata nell'isola di Kythnos, non lungi dalle coste dell'Attica [61], esibisce un giovine cavaliere in corsa ed una biga pure in corsa. Un ex-voto d'Eleusi [62] rappresenta un personaggio in atto di salire sul carro, e il medesimo soggetto si ripete sur un frammento di vaso dell'Acropoli [63], di uno stile molto affine [64], come del resto la maggior parte dei prodotti ceramici a rilievo ricordati di sopra, a quello dei vasi dipinti a figure nere. Da ultimo il cavaliere in corsa o in riposo costituisce uno dei motivi favoriti di tal classe di monumenti [65].

I fregi veliterni nn. 14-21 e n. 22 (figg. 8-12) sembrano segnare, come si disse, il più alto grado di perfezione a cui è arrivata la tecnica dei bassirilievi arcaici in terracotta di provenienza etrusco-laziale. L'influenza dell'arte greca è in essi più larga e complessa; le varie correnti vi si fondono, per così dire, insieme. Greci sono gli elementi della decorazione. La greca, per esempio, della zona intermedia fra la cornice strigilata e la rappresentanza figurata nei fregi n. 17 fig. 9 e n. 19 fig. 10, apparisce tal quale sulle celebri pitture vulcentane, di stile etrusco-greco sviluppato, scoperte dal François ed ora proprietà della Casa Torlonia di Roma [66]. Anche il motivo della decorazione a squame o ad embricazione, che vediamo nei fregi n. 15, n. 18, n. 20 fig. 11 e sur uno dei frammenti del Palatino n. 22, non solo ritorna nelle suaccennate pitture; ma costituisce pur uno degli elementi caratteristici dell'ornamentazione di quei curiosi oggetti votivi embriciformi a figure nere e a figure rosse, ormai raccolti in bel numero sul suolo ellenico, e che il Robert dimostrò doversi interpretare per conocchie da filare [67].

[59]) B. C. H. 1888 p. 499 n. 12.

[60]) Mon. grecs. l. c. n. 7; Le Bas-Reinach, Voyage etc. tav. 105 p. 99.

[61]) B. C. H. 1888 p. 500 n. 15.

[62]) B. C. H. 1888 p. 500 n. 14.

[63]) Riprodotto B. C. H. 1888 p. 493.

[64]) Sullo stile dei rilievi dell'Acropoli vedi sotto p. 116.

[65]) Cfr. per es. la tavoletta votiva di Corinto: Ant. Denkm. I taf. 24 n. 27 = Furtwängler, Vasensamml. n. 541: un frammento di vaso proveniente dagli scavi dello Schliemann a Micene, B. C. H. 1888 p. 495 n. 4; il frammento surricordato della lastra decorativa di Kythnos, ec.

[66]) Noël des Vergers, L'Étrurie et les Étrusques III pl. XXI-XXIX; *Mon. dell' Ist.* VI tav. 31. Quanto alle rosette a stelle che riempiono gli spazi vuoti del meandro notisi com'esse appariscano frequentemente sui vasi ionici, specie nella decorazione dei vestiti e nelle zone ornamentali.

[67]) Una serie di tali oggetti vedi riprodotta in Dumont et Chaplain, Les céram. etc. pl. XIX-XX. Per la letteratura di questa classe

Di puro stile greco è la figura di araldo che precede la processione dei fregi n. 14 fig. 8, n. 15 e n. 16; siccome greco è il motivo della lepre in corsa, figurata sotto una delle bighe del fregio n. 17 fig. 9.

Alla corrente dell'arte ionica si debbono i cavalli alati che trascinano la biga del fregio fig. 8 [68]; e strettissimo rapporto con la figura di Agamennone del celebre rilievo di Samotracia, esibente l'eroe greco in unione a Talthybios ed Epeios [69], offrono le figure barbate di divinità del fregio fig. 12 e quelle del frammento fiorentino fig. 13.

Modelli precipuamente corinzii ritornano invece sulle scene di convitanti espresse nel fregio fig. 11 (cf. anche il frammento ceretano fig. 6). I particolari della rappresentanza, il costume dei personaggi, le figure del tibicina e del servo, le ocherelle e i cani a lunga coda impiegati per riempire i vuoti fra i piedi del letto, la forma della cline e della trapeza, i vasi che le figure recano in mano, sono tutti motivi frequentissimi nella ceramica corinzia e ne' suoi derivati del sec. VI a. C. [70].

Ma l'artista etrusco non si contenta sempre di copiare o di combinare fra loro i modelli e i motivi che l'arte greca gli porgeva. Talvolta egli aggiunge di suo o modifica e trasforma il tipo primitivo in modo da farne una creazione sua propria. Questo, se non m'inganno, risulta assai bene dall'esame dei nostri fregi. La figura, per esempio, di augure che precede la processione del fregio fig. 4 di Toscanella, sia per il costume, sia per la particolarità del bastone ricurvo che reca in mano, non ha riscontro sui monumenti greci [71]; mentre risponde perfettamente al carattere delle concezioni religiose etrusche, specialmente se si accetta l'interpretazione proposta per primo dal Milani a proposito della statuetta di Vertunno tro-

---

di monumenti, il loro uso, l'età, ec. cfr. Robert, Ἐφ. Ἀρχ. 1897 p. 247 e sgg.

[68]) Alati sono per es. i cavalli della quadriga espressa nei resti del fregio del tesoro dei Sifnii o Cnidii, scoperto dai Francesi a Delfo: Homolle, Gaz. des beaux Arts 1895 I p. 321; Arch. Anz. 1895 p. 100 (cfr. Savignoni, Röm. Mitth. 1897 p. 312 nota 3). Figure di cavalli alati costituiscono uno dei motivi favoriti nei rovesci delle così dette « idrie ceretane » la cui origine ionica fu già messa in evidenza dal Dümmler, Röm. Mitth. 1888 p. 166 sgg. Del pari frequentissime sono tali figure di cavalli alati su tutta una classe di vasi a figure nere dallo stesso Dümmler dichiarati come imitazioni di prodotti ionici — specialmente « idrie ceretane » — fatte in qualche città dell'Italia Meridionale: cfr. Röm. Mitth. 1888 p. 173 sgg. figg. 3, 5; Micali, *Mon. ined.* tav. 37, 2. Alati sono pure i cavalli della biga di Apollo sull'anfora a figure nere, *Mon. dell'Ist.* II tav. 18; Welcker, A. D. 5, 85, di stile affine al ionico: cfr. Dümmler, Röm. Mitth. 1887 p. 171 sgg. n. IX.

[69]) Vedine la letteratura in Friederichs, Baust. I p. 20; Collignon, Hist. de la Sculpt. I p. 186. Confrontinsi altresì le figure di vegliardi, seduti sull'okladias, delle celebri lastre dipinte di Cervetri, ora nel Museo del Louvre: *Mon. dell'Ist.* VI tav. 30; Martha, l'Art étr. pl. IV.

[70]) Cfr. per esempio il vaso corinzio in Wilisch, Kor. Thonind. taf. VI n. 51 = *Mon. dell'Ist.* VI tav. 33; il tripode di Tanagra, generalmente creduto di stile attico, Arch. Zeit. 1881 tav. 3; l' « anfora tirrenica » Jahrb. des Inst. 1893 p. 95 (fig. p. 94), ec.

[71]) Si osservi per es. come siano affatto diverse per il tipo e per il costume le figure barbate, munite di kerikeion, che si veggono su un'anfora a figure nere, di stile imparentato col ionico, edito dal Dümmler, Röm. Mitth. 1887 tav. VIII 1. Si confronti la figura identica che precede il corteggio delle dee recantisi al giudizio di Paride nell'anfora dello stesso stile presso Gerhard, Aus. Vasenb. II tav. 170.

vata ad Isola di Fano [72], di vedere nel bastone ricurvo una forma semplificata del lituo sacerdotale. Lo stesso può dirsi della seconda figura delle divinità rappresentate nel fregio veliterno fig. 12; e in generale di tutto questo fregio, il quale richiama su di sè l'attenzione anche per lo spirito dell'insieme che non è greco, mentre segnalasi per molteplici rapporti con le scene espresse su altri specifici monumenti etruschi e specialmente sui vasi di bucchero [73].

Procedendo nel medesimo ordine di idee, a me pare che anche la triga — forma di attacco insolita all'arte greca, sebbene ai Greci non ignota — e che noi vediamo due volte riprodotta nei fregi di Velletri figg. 8-9, rappresenti come una concessione che l'artista fa al gusto del suo paese, nei cui monumenti la triga si vede figurata non di rado [74]. Lo stesso potrebbe dirsi della scure, impugnata da uno dei guerrieri del fregio fig. 10; arme d'origine asiatico-pelasgica che comparisce assai spesso in mano agli Etruschi e che vediamo ad essi attribuita sui monumenti dell'epoche più remote [75]. La stessa predilezione infine che gli Etruschi mostrano in ogni tempo per le forme dell'arte orientale e che anche i nostri fregi ci rivelano, non è forse un semplice effetto dell'epoca o del caso; ma dipende da ragioni etniche e religiose, che soltanto lo studio più accurato dei monumenti etruschi ed una più larga e precisa interpretazione dei soggetti in essi figurati, potranno venirci via via dichiarando.

Siamo giunti con ciò alla seconda delle quistioni proposte, a quella cioè che riguarda le fabbriche dove i nostri fregi venivano eseguiti.

---

[72]) *Notizie* 1884 p. 274 e *Mus. Top.* p. 46. Cfr. sopra nota 25. Il Milani riconosce in tutte queste figure l'imagine di Vertumno, dio principe dell'Etruria.

[73]) Cfr. Dressel e Milchhöfer in Ath. Mitth. 1877 p. 16 e nota 2.

[74]) Vedi per es. la rappresentanza dell'urna chiusina edita in Micali, *Mon. ined.* tav. XXIV 2. Un'altra urna simile con trighe in corsa, pure di provenienza chiusina, fa parte della collezione Vagnonville nel R. Museo Archeologico di Firenze (pianterreno, sala VII). Nello stesso Museo si conserva altresì il frammento di una terza urna con soggetto analogo proveniente da Sarteano (sala delle sculture etrusche n. XXI, primo piano). La triga è raffigurata frequentemente anche sugli scarabei e sulle gemme etrusche, come può vedersi dagli esemplari descritti nel *Bull. dell'Ist.* 1841 p. 131-132; e la troviamo ancora sui monumenti del IV-III secolo, come giustamente rilevò il Milani, contro l'opinione del Körte, illustrando lo specchio graffito di Orbetello ora nel Museo fiorentino: cfr. *Mus. Top.* p. 112 e nota 146.

Intorno al modo come attaccavasi il terzo cavallo, cioè a bilancino (σειραῖος, *funalis*; ciò che risulta, mi pare, assai bene dal movimento e dalla posizione del terzo cavallo di fondo nel citato specchio di Orbetello), come pure sull'origine antichissima della triga e dell'uso che ancora facevasene all'epoca romana, ci dà preziose notizie Dionigi d'Alicarnasso, *Ant. rom.* VII 73.

[75]) Vedi per es. l'antichissima stele vetuloniese di Aules Eluskes nel Museo Archeologico fiorentino: Milani, *Notizie* 1895 p. 26 sgg. e *Mus. Top.* p. 36; Falchi, *Notizie* 1895 p. 305. Il disegno riprodotto nella nostra fig. 10 non è riuscito in questo particolare troppo esatto: l'ala più bassa della scure è molto più grossa, e l'asta in cui è conficcata si prolunga d'assai oltre il ferro assottigliandosi fino a terminare in punta acuminata. Sull'origine di questa specie di scure vedi lo scritto del Milani, *Notizie* l. c., e in questi «Studi» p. 35 sgg. Di un'ascia a doppio taglio sono anche armati i pedoni lottanti contro Centauri dendrofori, figurati sugli antichissimi pithoi a rilievo trovati nell'isola di Rodi: Salzmann, Nécrop. de Camiros pl. 26, 1 = Milchhöfer, Anf. der Kunst fig. 48; e a Datscha sulle coste della Caria: Dümmler, Ath. Mitth. 1896 tav. VI e fig. 1 p. 230.

Tale quistione si compenetra talmente con quella della fabbricazione dei pithoi e dei grandi piatti del così detto « red ware » etrusco, le cui relazioni di tecnica e financo di soggetti coi nostri fregi rilevammo già sopra [76], che ci pare opportuno dir prima *per summa capita* qualcosa anche di tale argomento. Pur troppo gli studi sulla ceramica antichissima a rilievo sono stati appena iniziati e scarsissimo è il materiale finora reso di pubblica ragione. Alcune conclusioni ci pare tuttavia che se ne possano trarre anche adesso.

Il primo che si occupò dei vasi a rilievo, che si raccolgono in Etruria, fu il Löschcke nello studio ricordato di sopra p. 108. Partendo dal principio, da lui messo in evidenza, che il carattere delle rappresentanze figurate su quei vasi è essenzialmente greco, e che esemplari simili si erano altresì ricuperati in Sicilia, il Löschcke era indotto a supporre fossero prodotti d' importazione siciliana e più propriamente siracusana, imitati a lor volta da vasi di metallo sbalzato recati in Sicilia dalla Grecia e sopra tutto da Corinto.

Questa opinione fu combattuta dal Kekulé [77]; il quale fra i vasi a rilievo trovati in Sicilia e quelli che ci forniscono le tombe d' Etruria, rilevò tali e tante diversità nelle forme esteriori, nell'ornamentazione, nel genere e nello stile delle rappresentanze, che concluse trattarsi di due classi di prodotti simili bensì, ma nettamente distinti fra loro.

Se ora, continuando nella stessa ricerca e mettendo a profitto le ulteriori scoperte fatte nel campo della ceramica a rilievo, noi estendiamo il confronto dei vasi che si rinvengono in Etruria con quelli trovati nell' isola di Creta [78], a Rodi, e recentemente sulla costa asiatica limitrofa [79],

[76]) Prescindendo dalle solite zone d'animali reali e fantastici, incedenti e pascenti (per il grifo ed il cervo vedi sopra note 4 e 10), altri soggetti e motivi espressi sui vasi di terra rossa, identici o simili a quelli de' fregi, sono: figure isolate di giovani cavalieri: pithos e piatto del Museo del Louvre, Pottier, Vases ant. D 268 tav. 36 e D 354 tav. 38; corsa di cavalieri: pithoi del Museo Gregoriano, *Mus. etr. greg.* II tav. 99, 6, e del Museo di Vienna, Masner, Samml. ec. n. 210 fig. 10 (cavalieri in lotta fra loro: Pottier o. c. D 290 tav. 37; altro esemplare nel Museo di Firenze); scena di banchetto: vaso del Museo Britannico 186; bighe alate: Micali, *Mon. ined.* tav. 34, 2, 3; Pottier o. c. D 294 tav. 37; carri in corsa e pedoni in gran moto: Pottier, D 295-296 tav. 37; figure di cani e lepri adibite per riempire gli spazi vuoti: vasi dei Musei di Londra, di Parigi, di Pietroburgo, di Firenze, ec.

[77]) Terracotten von Sicilien pp. 52-53.

[78]) Vedi più oltre alle note 85 e 86.

[79]) I primi esemplari che si conobbero sono i pithoi scoperti dal Salzmann nella necropoli di Camiros, attualmente nel Museo Britannico: Salzmann, Nécrop. de Cam. pl. 25-27; per la restante bibliografia cfr. Pottier, B. C. H. 1888 p. 501 nota 5. Frammenti di altri pithoi similissimi furono recentemente scoperti a Datscha sulle coste della Caria, ved. Dümmler, Ath. Mitth. 1896 pp. 229-236 e tav. VI. Il frammento principale, ivi riprodotto a tav. VI, offre nella zona inferiore pedoni, armati delle scuri a doppio taglio, che lottano con Centauri dendrofori, come nel pithos di Camiros, Salzmann o. c. tav. 26, 1 = Milchhöfer, Anf. der Kunst, fig. 48 p. 75 (cfr. anche il frammento a p. 230 dello scritto del Dümmler); nella seconda zona sono figurate delle bighe. La cassa del carro non ha la caratteristica insenatura laterale e l' incurvatura dei fianchi che troviamo sui sarcofagi di Clazomene e sui monumenti arcaici dell' Etruria: esso sta in diretta relazione con il carro betheo, assiro e fenicio.

nella Beozia [80], sull'Acropoli di Atene [81], nei territori delle colonie greche dell' Italia meridionale [82] — per tacere di altri frammenti isolati [83] — noi vedremo che non è possibile giungere a un diverso risultato.

I pithoi di Rodi e della Beozia differiscono primieramente nella forma e nel genere della decorazione da quelli etruschi. Questi sono ovoidali, quasi sempre senza anse e con il corpo a scanalature verticali, con una o due zone di rilievi a piccolissime figure praticate sulle spalle e talvolta anche nella parte inferiore del vaso accanto a due altre zone più larghe decorate di semicerchi intrecciati o di linee ondulate e a zig-zag [84]: i pithoi rodii e beoti invece hanno la forma di una grande anfora a due anse e con fondo acuminato, sullo schema delle comunissime anfore vinarie greco-romane d'epoca tarda. Oltre a ciò i rilievi, quasi sempre molto più grandi di quelli dei pithoi etruschi, sono stampati a larghe zone parallele sul collo, sulle spalle e sul corpo stesso del vaso.

I pithoi cretesi si possono dividere per la forma in due classi affatto distinte fra loro: i più recenti, con rappresentazioni figurate, sul genere del frammento di Lyktos [85], sembrano ripetere su per giù la forma stessa

---

[80]) L'esemplare più completo finora pubblicato, da cui si può desumere anche la forma del vaso, è quello rinvenuto presso Tebe, edito ed illustrato dal Wolters 'Εφ. 'Αρχ. 1892 p. 213 sgg. tav. 8-9 e riprodotto parzialmente in questi «Studi» p. 8. La destinazione di tali vasi, come fu giustamente rilevato dal Wolters, era funebre. Un altro esemplare fu rinvenuto ad Eretria, Wolters ivi p. 217; due altri, a quanto gentilmente mi comunica il signor dottor G. Karo, sono stati testè venduti, uno a Monaco, l'altro al Museo del Louvre. Un bellissimo frammento proveniente da Tanagra, ora nel Louvre, rappresentante un corteggio di donne, fu pubblicato ed ampliamente illustrato dal Pottier, Mon. grecs nn. 14-16 (1885-1888) tav. 8; cfr. B. C. H. 1888 p. 497 n. 10. Il Pottier dice che questo frammento appartiene «à un vase de très grande taille, sans doute analogue aux jarres de Céré (Mon. etc. p. 44)». Dopo le ultime scoperte quest' opinione va forse modificata. È molto probabile che il vaso tanagrese avesse la stessa forma di quello di Tebe, al quale è intimamente congiunto per la tecnica e per lo stile: cfr. Wolters o. c. p. 218. Intorno a due altri frammenti con figure di sfinge e centauri, pure raccolti a Tanagra e forse appartenenti allo stesso genere di vasi, vedi Milchhöfer, Ath. Mitth. 1879 p. 55; Studniczka ivi 1886 p. 87; Pottier, B. C. H. 1888 p. 496 n. 6.

[81]) Un frammento di pithos con zona figurale ottenuta a cilindro, esibente un guerriero in atto di salire sul carro (cfr. sopra p. 110) è stato pubblicato dal Pottier, B. C. H. 1888 p. 493. Un altro frammento di vaso simile, con residuo d'iscrizione dedicatoria, rappresentante un personaggio nudo e dei cavalli, è descritto nello stesso periodico p. 495 n. 2. Di altri frammenti a decorazione geometrica parla lo stesso Pottier nella lista dei vasi a rilievo in terra rossa alla fine del suo studio nei Mon. grecs l. c. n. 7.

[82]) Un frammento tarentino, ora nel Louvre, esibente un corteggio di donne, fu pubblicato dal Lenormant, Gaz. arch. 1881-82 p. 183. Due pezzi di un altro pithos con la rappresentazione di Ercole in lotta coi Centauri, trovati a Colle Monco nella valle del Crati, sono stati testè editi dal Von Duhn, *Notizie* 1897 p. 357. Lo stesso autore ne menziona altri simili da lui non veduti presso l'ing. Squittieri a Cotrone.

[83]) Le altre provenienze notate dal Pottier sono: Micene, B. C. H. l. c. n. 4; Laconia, Mon. grecs l. c. n. 18 (v. sopra nota 60); Tenos, B. C. H. l. c. n. 16; Cnido, Mon. grecs l. c. n. 13.

[84]) Birch, Anc. Pottery pp. 455-56; Martha l'Art étr. p. 456. La più bella serie di tali vasi è quella del Museo del Louvre, testè edita dal Pottier, Vases antiques, D 256-D 296 tav. 36-37 (veduta d'insieme tav. 2). Altri esemplari: *Mus. etr. greg.* II tav. 99-100; Masner, Samml. ec. p. 19.

[85]) Fabricius, Ath. Mitth. 1886 tav. IV e p. 147. La forma precisa di questo vaso è difficile determinare; certo è che si discosta dai pithoi a ziro di Knossos per avvicinarsi al tipo dell'anfora rodia e beota.

Le fotografie di una bellissima serie di pithoi anforiformi figurati, interi e frammentarii, provenienti da Creta, vidi presso il mio amico dott. L. Savignoni in Roma, il quale ne prepara

dei pithoi rodii e beoti; i più antichi invece hanno forma ovoidale, come gli etruschi, ma sono forniti di una doppia fila di anse, e la decorazione consiste in zone parallele che occupano tutta la superficie del vaso, limitate da cordoni e piene di grosse linee serpeggianti, a loro volta ornate di sottili graffiture lineari o d'impressioni semplicissime, circolari, a foglia ec.[86]. Tra questa classe di pithoi cretesi e quelli etruschi vi è forse un rapporto, ma puramente formale e di origine.

Dagli scarsi frammenti finora pubblicati dei vasi a rilievo della Sicilia e dell'Italia meridionale, non è dato desumere con certezza la forma ordinaria di tali vasi, sebbene sembri che si accostasse all'etrusca[87]. Risulta però da un frammento di Selinunte[88] che alla Sicilia non erano nemmeno estranei pithoi anforiformi del genere di quello di Lyktos.

Soltanto nei resti di vasi rinvenuti sull'Acropoli pare, a quanto afferma il Pottier, che si sieno trovate le forme stesse del « red ware » etrusco, così gli alti pithoi a ziro, come i grandi piatti con bordo a nastro tanto frequenti nelle tombe ceretane[89].

Se dalle forme passiamo a investigare l'età e lo stile cui appartengono tutte queste varie classi di vasi a rilievo, la conclusione non sarà diversa.

I vasi etruschi in terra rossa sono stati raccolti, com'è noto, in tombe dove ancora non comparisce alcuna sorta di vasi greci dipinti, ma soltanto vasi di bucchero nero o quelli più antichi di impasto impuro. Per ciò il Löschcke era indotto a porne l'invenzione intorno al 600 a. C.[90]. Il Birch ed altri, non a torto, secondo noi, li fanno risalire fin dentro il sec. VII[91].

Ora i vasi cretesi del primo gruppo, quelli cioè con semplice decorazione lineare, sono certamente più antichi; essi rimontano all'epoca e allo stile miceneo e trovano i loro corrispondenti nei pithoi troiani e forsanco in altri di Tirinto[92]. Con i monumenti dell'epoca micenea si connettono

---

la pubblicazione. Sono per la forma analoghi a quelli di Camiros e di Tebe. Di numerosissimi altri frammenti di pithoi trovati recentemente dall'Evans nella parte orientale di Creta, con bassirilievi che « ricordano lo stile protocorinzio » vedi Academy 1896 II p. 18. Disgraziatamente l'autore non dice di qual forma essi sieno.

[86]) Dodici di tali pithoi furono scoperti dal Kalokairinos nel sito dell'antica Knossos, cfr. Fabricius, Ath. Mitth. 1886 pp. 144-147. Sugli elementi della decorazione di questi pithoi vedi ivi p. 145 e Mariani, *Mon. ant. dei Lincei* VI pag. 344 fig. *a*.

[87]) Vedi sotto nostra nota 98.

[88]) Vedi Kekulé, Terracott. von Sicil. p. 51 fig. 110.

[89]) Pottier, B. C. H. 1888 p. 494; Mon. grecs l. c. n. 7 della lista. Sarebbe molto desiderabile che venisse un giorno pubblicata almeno una scelta di tutti i frammenti trovati sull'Acropoli. Impossibile per es. adesso stabilire se i frammenti a decorazione geometrica (nostra nota 81) offrano qualche affinità di stile coi pithoi cretesi del primo gruppo citati qui sopra.

[90]) Arch. Zeit. 1881 p. 41.

[91]) Birch, Anc. Pottery p. 456. Cfr. anche Dümmler, Ath. Mitth. 1887 p. 180.

[92]) I dodici pithoi di Knossos, citati sopra alla nota 86, si rinvennero misti a frammenti di vasi sicuramente micenei: Fabricius, Ath. Mitth. 1886 p. 139. Sui frammenti di pithoi troiani, analoghi per lo stile o per la forma a quelli cretesi, vedi Schliemann, Ilios (trad. francese)

pure strettamente nel genere della decorazione i pithoi rodii scoperti dal Salzmann nella necropoli di Camiros, e quelli analoghi trovati recentemente sulle coste della Caria [93]. Per converso i vasi a rilievo dell'Italia meridionale appartengono, secondo il Von Duhn [94], « a uno stile non molto differente da quello dei vasi tirreni », e quindi sono posteriori all'epoca in cui comincia la fabbricazione del « red ware » etrusco. Lo stesso dicasi dei vasi siciliani, nei quali troviamo già soggetti mitologici determinati che hanno i loro riscontri sui monumenti della grande arte del sec. V [95]. Così dicasi dei frammenti di vasi trovati sull'Acropoli di Atene, i quali offrono « uno stile corrispondente a quello dei vasi attici a figure nere [96]. » Quanto ai vasi della Beozia, anche se contemporanei a quelli etruschi, essi sono lavorati in uno stile affatto particolare, che rientra nella classe dei vasi dipinti geometrici e protoattici [97].

Insomma, da qualsiasi lato si considerino, sia per la forma, sia per la tecnica, sia per l'età e lo stile, sia per l'ornamentazione e pel genere delle rappresentanze, tutti i singoli gruppi di vasi a rilievo fin qui esaminati, presentano fra loro differenze chiare e spiccate. Ogni gruppo appare perfettamente circoscritto in sè. Quali si siano e per quanto siano comuni i modelli originali a cui gli artefici si ispirano — ricerca impossibile a farsi allo stato attuale delle nostre conoscenze sulla ceramica a rilievo antichissima — ogni gruppo ha le sue caratteristiche particolari, le quali trovano la loro spiegazione nell'indirizzo artistico particolare ad ogni paese in cui venivano fabbricati.

Se dunque i vasi etruschi non possono confondersi con quelli di altre regioni, ma anzi costituiscono un gruppo a sè, perchè non dovremmo assegnarne la lavorazione al paese dove si rinvengono e donde si trassero in così gran copia?

Con ciò non si vuole affermare che fra tutti gli esemplari di tali vasi che si raccolgono in Etruria, non ve ne siano per avventura di quelli importati e di fabbricazione ellenica [98]. Ciò potrà stabilirsi soltanto il

---

figg. 454, 510-511, 1467. Sui frammenti di vasi simili trovati a Tirinto vedi pure Schliemann, Tirynthe, figg. 8-9.

[93]) Vedi su di ciò Milchhöfer, Anfänge der Kunst p. 73: Dümmler, Ath. Mitth. 1896 l. c.

[94]) *Notizie* 1897 p. 358.

[95]) Vedi p. es. il frammento proveniente da Lilybaion con scene della Centauromachia, Kekulé, Terracott. ec. tav. LVI, 2; il frammento di Selinunte con Nereidi che portano le armi di Achille, ivi tav. LVII, 2, ec.

[96]) Von Duhn, *Notizie* l. c.

[97]) Cfr. le osservazioni del Wolters sul pithos tebano Ἐφ. Ἀρχ. 1892 p. 215 sgg.

[98]) Io sarei p. es. inclinato a ritenere d'importazione sicula il piatto del Louvre che si ritiene trovato a Cere e la cui rappresentanza può vedersi riprodotta in Pottier, Vases ant. du Louvre, D 355 tav. 38 (cfr. lo stesso autore presso Dumont et Chaplain, Céramiques ec. p. 92). Gli ornati che racchiudono la zona figurata, il soggetto rappresentato — Nike corrente ed una quadriga pure in corsa a d., separate da colonne doriche scanalate — non che i dettagli della rappresentanza, sono perfettamente identici al frammento di vaso siciliano: Kekulé, Terracotten tav. LVI, 1; salvo solo la figurina di cane che vediamo sotto la pancia dei cavalli nel piatto ceretano e che manca invece al frammento siculo. Se non che esso appare nell'altro frammento: Kekulé

giorno in cui tali monumenti, finora troppo trascurati e negletti, siano in numero sufficiente illustrati e pubblicati. Allora soltanto sarà possibile distribuirli in classi e cogliere le differenze di stile e d'età che intercedono fra essi. Ma non crediamo di andar lungi dal vero stabilendo fin d'ora che la maggior parte di tali vasi sono stati fabbricati in Etruria. Essi rientrano nello stesso insieme di produzione, cui si debbono i vasi di bucchero nero, sulla cui origine non etrusca si è ben lungi ancora dall'aver portato prove concludenti e sicure.

Se dai vasi in terra rossa passiamo ora ai fregi, la conclusione sarà la stessa. A parte la quistione d'età, che qui non prova nulla, fra i due generi di prodotti intercede divario anche minore di quello che passa fra i primi e i vasi di bucchero nero, sia per la qualità dell'argilla che per lo stile e per la tecnica. La diversità delle forme con cui ottenevansi i rilievi, non ha qui importanza di sorta. Il cilindro a impressione si capisce bene data la superficie curva del vaso; sarebbe inesplicabile per la superficie piana dei fregi. Del resto è risaputo come anche nella tecnica dei grandi vasi a rilievo l'impiego delle forme piane sia tutt'altro che inusitato.

Rivendicando agli Etruschi anche questa classe di monumenti, noi non facciamo che riconfermare quanto già conoscevasi dell'abilità di quella gente nella lavorazione della terracotta. La storia dell'arte in Etruria ci mostra ad ogni capitolo come nessun'altra materia venisse quivi trattata e foggiata, per essere adibita a molteplici usi, quanto la terracotta[99]. I lavori in argilla, come può insegnarci un'occhiata alle raccolte ceramiche dei nostri Musei, costituiscono quasi una specialità di questo popolo industre, che con essa provvedeva alla deficienza dei ricchi materiali di metallo e di marmo che il suolo forniva abbondantemente agli altri popoli dell'antichità. Nella storia della ceramica etrusca anche i fregi arcaici a piccole figure trovano il loro posto. Essi si schierano bellamente fra i primi e più rozzi prodotti « del red ware » e gli splendidi ornamenti architettonici del quarto e terzo secolo a. C.; essi sono come i prodromi di quell'arte che doveva poi giungere agli insuperati capolavori dei frontoni di Luni, di Telamone, di Civita Alba.

---

o. c. tav. LV, 2, dove è rappresentato lo stesso soggetto con la sola variante della direzione del carro e dell'aggiunta di queste figurine di cane pure fra i piedi di Nike.

Lo stile del piatto differisce grandemente da quello dei prodotti ordinarii del « red ware » etrusco, e la forma — constatazione veramente importante per noi — « est différente des autres plats de Caeré ». Trattasi infatti — come può vedersi dai confronti che suggerisce la tav. II della citata opera del Pottier — di un gran piatto a parete leggermente obliqua su piccola base tonda, e non già dei soliti piatti ceretani con bordo risvoltato e larga base tonda o quadripartita.

Del resto dobbiamo anche avvertire che la provenienza ceretana di questo piatto è basata unicamente in ciò che esso faceva parte della Collezione Campana, la quale non è però dimostrato che contenesse esclusivamente vasi di tal genere trovati a Cere.

[99]) Cfr. per es. su di ciò, Pottier, Statuettes de terre cuite p. 218.

Giunti a questo punto della nostra ricerca vien fatto di chiedere se non sia per avventura possibile di determinare più particolarmente i centri principali dove tali lavori di ceramica venivano eseguiti.

Per quanto sia difficile rispondere a questa domanda, sta però il fatto che la maggior parte dei pithoi e dei grandi piatti a rilievo trovati in Etruria provengono da Cere o dalle località circonvicine dell'Etruria meridionale [100]. Nell'Etruria settentrionale questa specie di ceramica è sconosciuta, e solo sporadicamente, può dirsi, la troviamo nell'Etruria centrale.

Ora è importante constatare come anche dei fregi da noi studiati, 6 su 24, anzi su 20 se si tolgano i soggetti doppi, provengono direttamente da Cere. Gli altri appartengono tutti all'Etruria meridionale (Poggio Buco, Toscanella) o ai paesi di là dal Tevere (Conca, Velletri, Roma) dove maggiore naturalmente era l'influenza di quella parte dell'Etruria e dove la tradizione ci insegna che più volte furono chiamati artisti etruschi per eseguire lavori in terracotta.

Egli è quindi nell'Etruria meridionale, se non precisamente a Cere, che si può pensare fiorissero le fabbriche più importanti donde uscivano questi prodotti della ceramica etrusca a rilievo.

È questa naturalmente una semplice ipotesi sulla quale non pretendiamo insistere. Ci sia però lecito di notare come per essa riescano anche maggiormente chiare e spiegabili le influenze esercitate su tali prodotti dall'arte della Grecia: perocchè egli è precisamente nell'Etruria meridionale e nella città stessa di *Agylla*, che la tradizione storica fissa, com'è noto, i primi contatti e i primi scambi passati fra Greci ed Etruschi sul suolo d'Italia.

GIUSEPPE PELLEGRINI.

---

[100]) Il Birch, Ancient Pottery p. 456, oltre Caere cita soltanto, come luoghi di provenienza di un tal genere di vasi, Tarquinii e Veii.

L'ARTEMIS DI CASTIGLION DELLA PESCAIA

TAVOLA III

La statua di stile arcaico riprodotta in due vedute a tav. III si rinvenne nel 1880 nei lavori per la bonifica della località detta le Paduline presso Castiglion della Pescaia, al limite nord-ovest del tombolo grossetano. Nella stessa occasione vennero in luce in quel luogo parecchie vestigia di edifizi romani e vari oggetti, i quali furono depositati insieme con la statua in parola nel Museo di Grosseto. Notevoli fra questi oggetti sono un bel busto marmoreo di Adriano e la base con gli arti inferiori di altra statua marmorea, di stile però tardo e di arte mediocre, la quale pare corrispondere al tipo dell'Artemis di Versailles.[1]

La nostra statua rimase trascurata lungo tempo in un angolo buio del Museo di Grosseto e fu trasportata a Firenze nel 1891 in seguito ad un mio rapporto dell' aprile 1889 al Ministero della P. I., nel quale rilevava la particolare sua importanza storica ed artistica. Provvisoriamente è ora esposta nella sala di Telamone del Museo topografico dell' Etruria; ma il suo posto più appropriato sarebbe vicino a Vetulonia, perchè Castiglion della Pescaia, forse identificabile alla mansio Salebro della tavola Peutingeriana, si trova nell' antico territorio vetuloniese, nel punto più settentrionale del celebre lago Prile, nominato da Cicerone e da Plinio.[2]

Sarebbe necessario praticare una esplorazione sistematica nel luogo d'origine di tale statua per vedere in che relazione essa stia con gli edifici romani già apparsi e ricercare la ragione storica della sua presenza. Mi auguro di poter dare effetto fra breve a tale esplorazione, ritenendo la località di singolare importanza topografica, e perchè crederei anche probabile il ricupero dei pezzi mancanti della nostra statua: la testa, gli avambracci ed i piedi.

La magistrale analisi istituita dallo Studniczka sulla simile statua di Pompei,[3] mi dispensa di entrare in lunghe disquisizioni per assegnare al

---

[1]) L'analogia con l'Artemis di Versailles mi viene segnalata dall' egregio ispettore degli scavi e conservatore del Museo di Grosseto, signor Barbini, a cui si deve la riunione dei pezzi che la compongono.

[2]) La grande e famosa battaglia dei Galli che Frontino (*Strat.* I 2, 7) narra essere stata combattuta, secondo l' ed. vulgata da me mantenuta (cfr. *Mus. top.* nota 38), *apud oppidum Coloniam* (non *Populoniam*) .... *in planiciem* (Mommsen, foce dell' Ombrone), potè fornire, come io credo, occasione ai significativi nomi di Prile (Plin. III 8: *amnis Prille*) e *Prilius* (Cic. *pro Mil.* 27: *lacus Prilius*) e *Aprilis* (*It. Ant.: lacus Aprilis*) dato agli attuali fiume Bruna e lago di Castiglion della Pescaia. Queste voci avrebbero pure un ottimo riscontro con l' etrusco *Preale*, nome di Marte (Gehard, Etr. Spiegel IV p. 13 taf. 284), con il latino *proelium* (battaglia) e greco πρύλις, nome di una danza guerresca.

[3]) Ved. Röm. Mittheil. 1888 p. 277-302 taf. X; cfr. Overbeck, Gr. Plast.[4] I p. 254 sgg.; Collignon, Hist. de la sculpt. II p. 656 sgg.

nostro marmo il posto che occupa nella storia dell' arte plastica e mi facilita il compito illustrativo, conciossiachè questa replica viene a confermare a pieno le sagaci osservazioni e conclusioni di lui sulla dipendenza dell' Artemis di Pompei, della replica di Venezia [4] e della pittura delle Farnesina [5] dalla celebre Artemis Laphria, fatta per Calidone nei primordi del sec. V a. C. dagli artisti Menaichmos e Soidas, portata verisimilmente da Augusto in Italia in occasione del suo trionfo Aziaco e ridata a quei di Patrae all' atto della elevazione di tale città, l' odierna Patrasso, a colonia romana: *colonia Augusta Aroë Patrensis* (a. 16 secondo Eusebio; 21 a. C. secondo Mommsen).[6]

Come rilevai nel mio libro *Mus. top. dell'Etruria* p. 101 sgg., dando un cenno e una piccola riproduzione di questa statua, l'Artemis di Castiglione della Pescaia, sebbene acefala, mutila e senza tracce di policromia, ha il pregio singolarissimo di esser più fedele all' originale cryselephantino delle repliche surricordate, e serve oltracciò a darci ragione del nome di *Laphria*, finora rimasto oscuro.

La maggior fedeltà del nostro marmo all' originale greco risulta dall' analisi del marmo che facciamo seguire e dal confronto che istituiamo particolarmente con la replica pompeiana. Come nell' Artemis di Pompei il marmo della nostra statua è greco. Nel *Mus. top.* lo qualificai come pario, ma un più accurato esame mi lascia qualche dubbio, apparendo alla frattura di grana intermedia fra il pario ed il pentelico, e l' epidermide essendo completamente coperta da un denso strato di tartaro giallo-bigio.

Le misure delle due statue, prese con le seste, offrono le infrascritte differenze:

	Artemis di Pompei.	*Artemis di Castiglion della Pescaia.*
Altezza totale dal piano della base al vertice del capo . . . . m.	1,098	. . . . m. — —
Alt. dal piano della base al centro del collarino del chitone.	0,890	0,900
Alt. dal piano della base al ginocchio.	0,300	0,310
Larghezza delle spalle, presa al 3° bottone del chitone.	0,302	0,292
Distanza dei capezzoli	0,138	0,135
Apertura delle gambe, cioè distanza dal malleolo d. al s.	0,350	0,360
Largh. della statua presa sulla linea del ginocchio.	0,300	0,300
Distanza dal ginocchio d. al ginocchio s.	0,230	0,242
Largh. del collo presa alla sua radice.	0,080	0,082
Largh. del piede presa al calcagno . .	0,040	0,042
Spessore della base frammentaria . . .	?	0,038

[4]) Dütschke, Ant. Bildw. in Oberital. V n. 309; Friederichs-Wolters; Gypsabgüsse n. 443; Clarac, Mus. de Sculpt. IV p. 561; n. 1196; Reinach, Répertoire de la sculpt. I p. 298.

[5]) *Mon. Ist.* XII tav. 29, 1. Studniczka la riproduce a parte in o. c. p. 292.

[6] Ved. Paus. VII 18, 9, con il commento numismatico di Imhoof-Blumer e Percy Gardner (Num. comm. on Paus.) p. 76 pl. Q 6-10, e con quello archeologico di Studniczka o. c. p. 297 sgg.

Le rotture della testa, delle braccia e dei piedi sono antiche. Come nell'Artemis di Pompei, gli avambracci erano stati aggiunti ed aggiustati posteriormente dal συναρμοστής statuario per poter più agevolmente lavorare le pieghe delle vesti sotto di essi.[7] L'aggiustatura antica è molto chiara specialmente al punto d'attacco dell'avambraccio s., ch'è lavorato ad incavo e con un foro di mm. 8 nel mezzo per il pernio di fermezza. Che fosse abbassato, con l'arco in mano, nella precisa azione dell'Artemis di Pompei e della pittura della Farnesina, si arguisce da un attacco marmoreo tondo di mm. 15; quindi molto più esile e meno visibile di quello quadro e grossolano della statua pompeiana, ch'è quadrato e di cent. 4. L'altro braccio è a rottura accidentata, cioè senza la cavità per l'attacco dell'avambraccio, ma presenta però l'ultimo tratto d'un foro di mm. 10 per il pernio metallico del ristauro o della aggiustatura originale. Doveva essere abbassato come nella replica pompeiana, e la mano doveva sostenere, in modo simile, il chitone leggermente inalzato, potendosi ciò arguire dall'andamento curvo delle pieghe in quel punto.

Del chitone ionico a sei bottoni, pari a quello della statua pompeiana, non manca altro che l'alta piega a costola lungo la gamba d. Questa piega, dipendente dal rialzamento della veste e dalla mossa vivace della figura, nella nostra statua apparisce essere stata notevolmente più sottile all'attacco con la gamba, quindi più esile e più simile al modello metallico. Le pieghe del chitone, disposte a cannoni simmetrici, sei sul dinanzi e sette di dietro, si corrispondono nelle due statue, però nella nostra copia i cannoni sono molto più sentiti e rilavorati al di sotto, per fargli meglio risaltare e per dare ai medesimi il chiaroscuro e la flessuosità dell'originale metallico. Anche l'increspatura della stoffa e la sua trasparenza è lavorata con molto maggiore accuratezza a imitazione rigorosa della cesellatura. Forse in questa stoffa è da riconoscersi il bisso (βύσσος) per cui Patrae, erede di Calidone, andava famosa (Paus. XII 21, 14.)

Il manto quadro, raddoppiato (διπλοΐς), fermato lateralmente con due bottoni sulle spalle (ἐπωμίς), disposto davanti e di dietro con singolare eleganza in due ordini di pieghe a cannoni simmetrici, è affatto analogo nelle due statue, però nella nostra replica è chiarissimo uno dei bottoni, quello sull'omero d., che nella statua di Pompei neanco si scorge; invece mancano per rottura alcune costole dei cannoni. Questi sono distaccati e risaltati con più scrupolosa imitazione della tecnica metallica, che della verità o proprietà plastica. Tutto il drappeggio prominente, che forma una specie di aletta battuta dal vento dietro la gamba d., nella

[7]) Nel luogo di Luciano, *Somn. s. vita Luc.* I 2, richiamato a proposito della statua di Pompei dallo Studniczka o. c. p. 278, si fa appunto distinzione fra il λίθων ἐργάτης, lavoratore del marmo, e il συναρμοστής, aggiustatore.

nostra statua, manca per rottura; e manca per rottura anche l'estremo lembo del drappeggio della parte anteriore, che nell'Artemis di Pompei era stato aggiustato a parte e fissato con un pernio metallico, mentre qui non vi è traccia di tale aggiustatura.

Il balteo, che nell'Artemis di Pompei è liscio, qui è poco più stretto e reso più finito mediante due righe longitudinali esprimenti la cucitura degli orli a trapunto. Ciò sul davanti, mentre di dietro è negletto e quindi liscio; nondimeno è più rilevato che nella statua di Pompei. Anche la faretra nella nostra copia è molto più accuratamente eseguita. Mostra una fettuccia mediana, mancante nell'esemplare pompeiano, destinata a tenerla legata al balteo; di più, ha la bocca sagomata a tromba con coperchio conico. L'apice del coperchio sembra essere stato anticamente rotto e poi restaurato, ovvero fatto di altra materia ed aggiustato a parte.

La faretra, così coperta e chiusa, è un particolare nuovo che sta coerente con il motivo della mano d. Se l'originale della nostra statua avesse rappresentato la dea in atto di estrarre una freccia, come nel tipo delle monete



Quaternio d'oro d'Augusto

di Augusto,[8] la faretra avrebbe dovuto essere aperta e con le frecce visibili. Questa modificazione del motivo fra le monete e la statua pompeiana lo Studniczka spiega come una libertà presasi dall'artista per dare alla figura più vivace movenza o per riempire il campo monetario; ma potrebbe anche dipendere da un fallace restauro dell'originale,[9] quando

[8]) Ved. Eckhel, *D. N.* VI p. 93; Cohen[2] I p. 87 nn. 171-77 e si confronti qui sopra la nostra riproduzione del quaternio ercolanese di Napoli, desunta dall'eliotipia di Studniczka o. c. taf. X. Questa moneta è la più recente di tal tipo (*imp.* XV = 5 d. C.), ma la più splendida e famosa. La più antica è il denaro con *imp.* VIII = 21 a. C. registrato da Eckhel o. c. ex Vaillant e Morelli, e, non so perchè, mancante in Cohen.

[9]) Il trasporto della statua di Menaichmos e Soidas a Patrae dopo la distruzione di Calidone, probabilmente da Patrae a Roma dopo la vittoria patrense di M. Agrippa e il consecutivo trionfo aziaco di Augusto, infine il trasporto da Roma a Patrae all'atto della colonizzazione augustea di tale città, dovettero dar luogo a più d'un guasto, specialmente nei membri più delicati e fragili della statua, quali gli antibracci di avorio; quindi la probabilità dei restauri. Questi poterono essere anche arbitrari come avvenne per la Venere Choa di Prassitele, da me riconosciuta nelle monete di Augusto, Tito, Iulia, Domizia e che sarebbe stata modificata nel ristauro al tempo di Iulia Domna. Ved. Mus. Ital. II p. 303 nota 2.

pure non s' abbia a riconoscere l' esistenza di due distinti tipi statuari coevi, simili fra loro, l' uno quasi copia dell' altro: da un lato l'Artemis Laphria di Calidone, corrispondente alla nostra replica, dall' altro l'Artemis sicula dell' Artemision di Mylae, corrispondente ai tipi monetari.[10]

Che la nostra statua sia una copia più d' ogni altra fedele al prototipo di Menaichmos e Soidas, è finalmente dimostrato dal cranio di cervo posto a terra fra le gambe, particolare interessantissimo, il quale manca in tutte le altre repliche. Nell' Artemis di Pompei, invece del cranio di cervo, si ha una specie di tronco d' albero curvo, congiunto molto grossolanamente con l' estremità posteriore della veste ed assumente sul dinanzi la forma quadra di un semplice zoccolo d' attacco. Il cranio di cervo, come accennai nel citato *Mus. topogr.*, richiama l'epiteto di *Laphria* dato all' Artemis Calidonese di Patrae. Deriverebbe da ἔλαφος cervo e dal concetto di rappresentarla agile e leggera nella sua corsa, come i cervi di cui è cacciatrice allo spuntare della primavera.[11]

L' agilità della mossa e la sveltezza delle forme nella nostra statua son rese con maggiore evidenza che nella replica pompeiana; le forme del corpo, come risulta dall' analisi comparativa delle misure del collo, delle gambe e dei piedi (cfr. sopra p. 120), sono effettivamente più piene, più sviluppate, ma l' effetto dell' insieme è più leggero ed elegante, grazie alle spalle più strette, alla maggior apertura delle gambe, alla maggiore altezza di queste, e grazie soprattutto alla trattazione più accurata nei dettagli delle vesti e la maggior trasparenza delle forme corporee, così davanti come dietro della figura.

Ma per quanto la nostra statua superi nella leggiadria della forma e nella trattazione dei singoli particolari la copia pompeiana, questa ha il grande vantaggio di esibire tutte le parti che nell' originale erano probabilmente lavorate in avorio ed erano ornate in oro: la bellissima e caratteristica testa diademata, gli avambracci nudi ed i piedi con i sandali.

---

[10]) Siccome tutte le monete di questo tipo caratteristico recano l'iscrizione esplicativa SICIL, e la più antica coincide con il viaggio di Augusto in Sicilia (21 a. C.), bisogna ritenere che la scelta di esso sia stata fatta con un pensiero alla Sicilia e alle due maggiori vittorie di Agrippa, riportate appunto in due luoghi egualmente famosi per il culto di Artemis: Patrae, quartier generale di M. Antonio; Mylae, quartier generale di Sesto Pompeo. L'Artemis di Mylae potrebbe riconoscersi forse pure nell' altro tipo monetario, quello contrapposto all' Apollo Aziaco, coniato in occasione della morte di M. Agrippa (*imp.* X = 12 a. C.) e che rappresenta Artemis accompagnata dalla cerva e pure inscritta SICIL Cohen [2] I p. 84 n. 145.

[11]) L'epiteto λαφρία corrisponderebbe quindi agli affini ἐλαφία (Strab. VIII 343), ἐλαφιαία (Paus. VI 22, 10) ed ἐλαφηβόλος (Soph. *Trach* 214), nella stessa guisa e parallelamente come Λαφραῖος, nome del mese di marzo del calendario etolico, corrisponde all' attico Ἐλαφηβολιών, il mese appunto dedicato al culto di Artemis ed alle cacce del cervo. Si veda a questo riguardo Preller-Robert I pp. 302, 310, e si richiami altresì l' epiteto parallelo di λαφρίος dato all'Apollo di Calidone (Strab. 395, 6), certo per una ragione simile.

Questo epiteto di Apollo fu dimenticato nei registri di Preller-Robert e in quello di Bruchmann nel supplemento a Roscher's mythol. Lexicon.

Se la fortuna farà che possiamo ricuperare la testa mancante della nostra statua, non può esser dubbio ch' essa stilisticamente e tecnicamente ci farà apprezzare meglio la perfezione dell'originale eburneo. Un indizio della maggiore delicatezza della esecuzione della testa si ha già nei resti delle trecce sciolte sulle spalle e sul petto. Quelle del lato d., similmente disposte come nella statua pompeiana, appariscono notevolmente più tenui e leggere; quelle del lato s. ancora più esili, più corte e svolazzanti.

L. A. Milani.

APPENDICE MUSEOGRAFICA

FIRENZE – R. MUSEO ARCHEOLOGICO – **Due ripostigli telamonesi di armi e d'altri oggetti votivi.**

Nel *Museo topografico dell'Etruria* p. 92 sgg. parlai brevemente di due ripostigli d'armi e d'altri oggetti votivi rinvenuti a Talamone (*Telamon*) e tentai di darne la spiegazione, mettendoli in rapporto col memorabile fatto del 225 a. C., la famosa battaglia che prese il nome da Telamone, la immane strage celtica per parte degli eserciti riuniti dei Romani, Etruschi, Umbri, Veneti e Cenomani, condotti da L. Emilio Papo e C. Attilio Regolo, e che decise, com'è noto, della sorte di Roma, cementando col sangue, si può ben dire, la prima unità d'Italia.[1]

Il singolarissimo interesse archeologico e storico di questi due ripostigli mi consiglia a dare qui l'esatta e particolareggiata descrizione dei singoli oggetti che li compongono, accompagnandoli dai relativi disegni e aggiungendo alcune osservazioni sulle circostanze del trovamento, sulla probabile loro cronologia e destinazione.

I

Ripostiglio Strozzi

Il primo di questi due ripostigli fu sommariamente descritto nelle *Notizie degli Scavi* 1877, dando l'elenco degli oggetti degli scavi Vivarelli-Strozzi acquistati per il Museo di Firenze nel detto anno. Esso si rinvenne, secondo mi fu verbalmente assicurato dal defunto marchese Carlo Strozzi, direttore ed anima di quegli scavi, nella favissa d'un tempio scoperta presso la vecchia torre di Talamonaccio. La torre non esiste più, essendo stata demolita nel 1887 per la costruzione dell'attuale forte militare. Il marchese Strozzi, per integrare poi l'importante complesso di oggetti votivi scavati in quel luogo, donava al Museo nel 1885, consegnandomele come una memoria a lui molto cara, otto cuspidi di ferro della forma peculiare qui disegnata fig. 1 e dichiarando di averle raccolte di sua mano presso la mentovata favissa. Tali cuspidi sono lunghe 0,27 hanno la punta simile a quella di un giavellotto, lo stelo quadrellato e sono piatte ed espanse all'estremità inferiore, dove sono due chiodi per l'attacco all'asta di legno, che deve arguirsi grossa non meno di cent. 5 1/2, tale essendo la larghezza massima di una di esse.

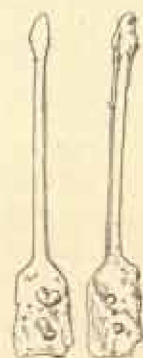


Fig. 1 1/6

Date le circostanze di trovamento e la

[1]) Non sarà inopportuno ricordare qui che secondo la narrazione che ce ne fa Polibio (II 24) l'esercito che prese parte alla battaglia di Telamone si componeva di 4 legioni romane da 5500 uomini ciascuna, 30,000 fanti e 2000 cavalieri soci, 50,000 fanti e 4000 cavalieri fra Sabini ed Etruschi, 20,000 fra Umbri e Sarsinati, 20,000 Veneti, 20,000 Cenomani. Nei quadri militari, ossia alla riserva, figuravano inoltre 80,000 fanti e 7000 cavalieri Latini, 70,000 fanti e 50,000 cavalieri Sanniti, 50,000 fanti e 16,000 cavalieri Iapigi e Messapi, 30,000 fanti e 3000 cavalieri Lucani, 20,000 fanti e 40,000 cavalieri fra Marsi, Marrucini, Ferentani e Vestini. Orosio (IV 13) sulla testimonianza di Fabio Pittore, che dice essere intervenuto alla battaglia, fa ascendere a 800,000 uomini in cifra tonda le forze riunite degli armati italiani poste agli ordini dei consoli C. Attilio Regolo e L. Emilio Papo: 700,000 pedoni e 80,000 cavalieri dichiara Plinio, *H. N.* III 20, 138 in accordo con Diodoro (XXV 3) ed Eutropio (III 5). Sul campo di battaglia rimasero 40,000 morti Galli, il loro re Aneresto si dava la morte conforme l'uso celtico, e 10,000 Galli venivano tratti prigionieri a Roma insieme con l'altro re Concolitano. Per la descrizione della battaglia vedasi Polibio (II 27-31), che la fa così vivace da parere improntata al vero o alla pittura di Fabio Pittore. Fra gli storici moderni basterà citare per tutti Mommsen, *Röm. Gesch.*[8] I p. 552 sgg.

natura di queste cuspidi, il marchese Strozzi congetturava che fossero destinate ad armare una cancellata di legno racchiudente l'area sacra del tempio (*temenos*), a cui egli riferiva il ripostiglio. Siccome però varie cuspidi identiche a queste si rinvennero in un ammasso d'armi ed utensili d'ogni specie raccolto insieme con le prime terrecotte figurate d'un tempio, il quale sorgeva poco discosto dalla torre di Talamonaccio, e la forma quadrellata e lo spessore palmare del fusto non disdirebbero al loro uso come giavellotti di tipo pesante (cfr. Polibio, VI, 23), non escluderei neanco tale interpretazione.[1] Ecco dopo ciò la descrizione particolareggiata degli oggetti costituenti il ripostiglio Strozzi. Nel citato *Museo topogr. dell'Etruria* p. 94 diedi in zincotipia la figura d'insieme.

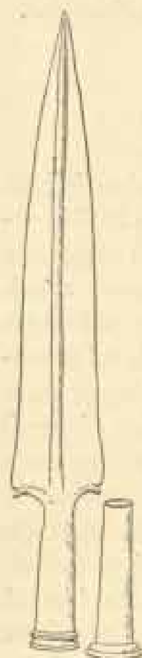


Fig. 2 1/6

1. Cuspide principale a foglia molto allungata, con nervatura mediana — lungh. 0,50; largh. 0,07; peso k. 1,45 (fig. 2). — Ha due riprese alla base della foglia ed un peduncolo o bossolo rinforzato alla estremità da una finta ghiera sagomata. Il dm. interno del bossolo è di 0,022 quello esterno di 0,034 compresa la ghiera.

1*a*. Puntale della cuspide precedente di forma cilindrica, con pieduccio piano sagomato (fig. 2). — lungh. 0,12; dm. del bossolo interno 0,023, esterno 0,024; peso gr. 470. — Sono conservati due chiodi di ferro per il fermo all'asta di legno.

2-12. Undici cuspidi a quadrello, con bossolo tondo liscio (fig. 3) — lungh. 0,40; dm. del bossolo interno 0,018 a 0,016, esterno 0,026; peso variabile in quattro esemplari da gr. 605 a 500 negli altri da 550 a 505. — Alcuni esemplari conservano un chiodetto di ferro per il fermo all'asta di legno.

2*b*-12*b*. Undici puntali affusati relativi alle cuspidi precedenti (fig. 3) — uno lungo 0,16, due 0,145, gli altri 0,13 a 0,135; dm. dei bossoli interno massimo 0,016 esterno da 0,024 a 0,023; peso da gr. 226 a 178. — Alcuni esemplari hanno i chiodetti di ferro per il fermo.

13. Puntale simile ai precedenti, poco più grande e spuntato — lungh. 0,16; dm. int. 0,018, est. 0,025.

NB. Questo puntale è isolato, cioè manca della relativa cuspide.

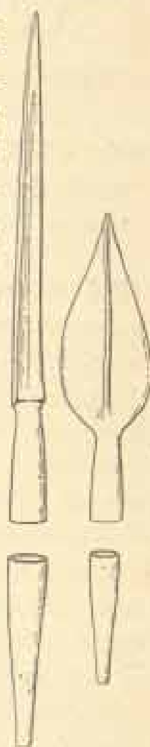


Fig. 3 *Fig. 4* 1/6

14-24. Undici cuspidi a foglia larga nervata (fig. 4) — due lunghe 0,24, tre 0,235, le altre 0,23; dm. dei bossoli, int. massimo 0,018, est. 0,025; in due esemplari int. 0,016, est. 0,024; negli altri int. 0,015, est. 0,023; peso variabile da gr. 435 a 400 (tre esemplari) e da gr. 375 a 320 (otto esemplari). — Alcuni esemplari conservano il solito chiodetto di ferro per il fermo all'asta di legno.

24*a*-24*b*. Undici puntali affusati (fig. 4) — lungh. da 0,10 a 0,085; dm. dei bossoli int. mass. 0,014, est. 0,020, medio int. 0,13, est. 0,019. Alcuni conservano il chiodetto di ferro per l'attacco dell'asta.

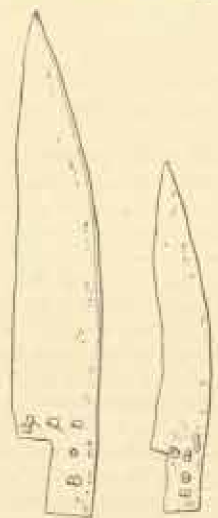


Fig. 5 *Fig. 6* 1/6

25. Lama di coltello o pugnale col taglio dritto e con cinque chiodelli di bronzo ribaditi destinati per l'attacco dell'impugnatura di legno o di

[1]) Un giavellotto consimile, ma con presa tonda accartocciata anzichè piatta, fu trovato in tombe galliche presso Marzabotto. Cfr. Brizio, *Tombe e necropoli galliche* in *Atti della deputazione di Romagna* V (1887) tav. VII 10 p. 532.

osso (fig. 5) — lungh. 0,039, largh. massima 0,07, peso gr. 298.

26-36. Undici lame simili a quella precedente, ma con taglio leggermente arcuato in dentro e più piccole (fig. 6) — due lunghe 0,30, larghe 0,04; le altre otto lunghe 0,28, larghe 0,035; peso massimo gr. 162, minimo gr. 123. — Tutte con cinque chiodelli ribaditi di bronzo per l'impugnatura, ed una con sei chiodelli.

37. Coppia di bottoni a scudetto centinato, con relative maglie orizzontali fatte a bracciale (cfr. fig. 7) — dm. 0,030.

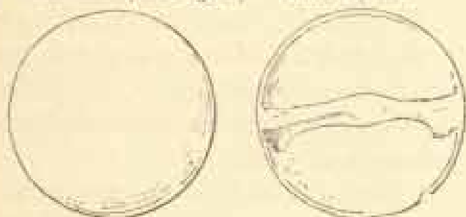


Fig. 7 (al vero)

38-48. Undici coppie di bottoni simili ai precedenti, ma poco più piccoli (fig. 7) — dm. costante 0,028.

49. Coppia di bottoni simili, ancora più piccoli (fig. 8) — dm. 0,020.

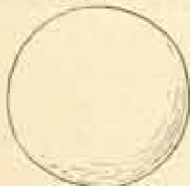


Fig. 8



Fig. 9

50. Bottone simile isolato, con orlo piano (fig. 9) — dm. 0,012.

col giogo, ma non massiccio, sibbene vuoto internamente.

La bure (lat. *bura, buris*, gr. γύης), ch'è da immaginarsi di legno, apparisce tutta quanta rivestita, ossia calzata di lamiera, grazie alla linea di risalto che è nella parte superiore di essa, mentre nel celebre esempio aretino del Museo Kircheriano (Micali, *Storia* tav. CXIV 1) è semplicemente rinforzata per di sotto con una specie di scarpa (*vomer*). Come nel detto esempio aretino la *stiva* è attraversata da una caviglia (*manicula*), la quale qui ha però una ripresa per poterla meglio prendere in mano e guidare al pari del timone di una nave, cui somiglia (*clavus* del *gubernaculum*). Nel nostro aratro dinanzi alla stiva c'è un'altra caviglia, la quale potrebbe stare in relazione col *dentale* di cui parlano Servio e Festo (cfr. Saglio in Dictionn. d'Ant. art. *aratrum* I p. 355 fig. 435), e poteva pure servire all'attacco delle funi con cui venivano guidati i buoi, secondo un uso che tuttora sussiste in Toscana.

Il *temo* dell'aratro è quadrangolare, e all'estremità ha infisso il giogo (*jugum*) mediante un'altra caviglia a testa sagomata che attraversa il giogo stesso e il timone. Il giogo ha gli archi a spiovente molto sentiti ed i capi rivoltati per l'attacco delle cigne (ζεύγλαι) con cui veniva legato intorno al collo dei buoi.

52. Pisside da incensi (*acerra*) di sagoma cilindrica (fig. 11), alta, senza il coperchio,

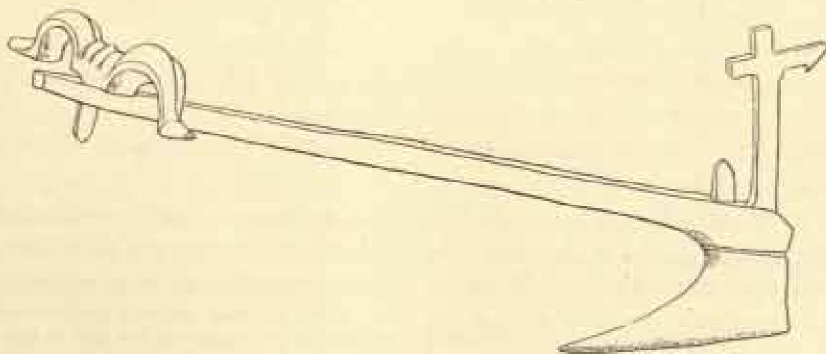


Fig. 10 1/3

51. Aratro votivo di bronzo (fig. 10) — lungh. 0,33. — È fuso tutto d'un sol pezzo

0,10, dm. 0,08. — Ha il pieduccio leggermente espanso ornato di ovoli, il fondo con

disco rilevato a martello, e un collarino a cordone pure tirato a martello. L'ornamento a treccia continua, ripetuto sopra il



Fig. 11 $^{1}/_{1}$

pieduccio e sotto il collarino, e quello a serto di foglie linguate sottostante immediatamente al collarino, sono ottenuti col cesello.

Il coperchio piano-convesso nella parte superiore presenta le tracce di un picciuolo o bottone tondo per la presa, ed ha l'orlo esternamente corniciato e internamente tornito a righe. Il collarino interno, alto mm. 23, entra nella bocca della pisside. Rimanendo così nascosto e riparato dall'azione esterna conservò bene il colore originale e lo splendore simile all'oro del metallo (*aurichalcum*).

53. Manico figurato rappresentante una saltatrice (*saltatrix*) figg. 12, 12*a*. È nuda, con testa di tipo determinatamente teutonico (ricorda la Tusnelda di Firenze) con *torques* intorno al collo e con capelli cascanti verso terra a masse ondulate. Col suo corpo fa un arco perfetto. Può riscontrarsi con la saltatrice sui coltelli del noto vaso edito in *Bull. Nap.* V tav. 7 (cfr. Baumeister, voce Gaukler-Gauklerin p. 633), già messa in relazione con le saltatrici germaniche descritte da Tacito, *Germ.* 24.

Questo manico per le sue dimensioni — lungh. 0,066, alt. 0,035 — per gli attacchi, per la patina, per la forma mezzo tonda e per l'andamento dei capelli si applica bene al coperchio piano-convesso della pisside suddescritta, sebbene, come credo, non vi appartenga. In ogni caso è da riferirsi ad un coperchio piano-convesso non al ventre curvo d'un vaso.[3]

54. Manico figurato di oinochoe o altro vaso per cui il manico stesso potesse essere applicato a contatto in due punti con l'orlo della bocca. Rappresenta una donna di tipo etrusco con la caratteristica collana fornita di cinque *phalerae* o *bullae*. Stando con il corpo leggermente arcuato all'indietro, è in atto di adattare al seno il κεστός, che tiene nelle mani, in parte ancora arrotolato — alt. 0,08 — (figg. 13, 13*a*).

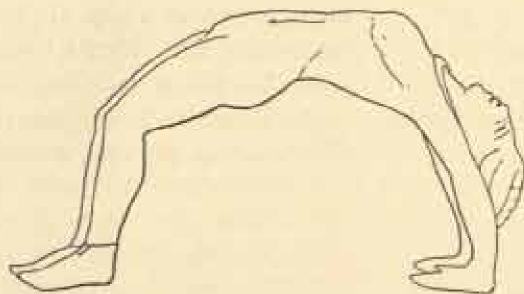


Fig. 12 (al vero)



Fig. 12a

La patina di tutti questi bronzi è verde chiara, molto leggera, sicchè in vari punti

[3]) Nel Museo di Firenze si hanno due altri manichi a figura femminile arcuata con testa di tipo etrusco, una è fornita della caratteristica *bulla* intorno al collo, calzari e armille (Gori, *Mus. Etr.* I tab. XVII 1). Ambedue, come è indicato dall'andamento stesso dei capelli e dalla particolare piega delle gambe, si applicano al ventre di un vaso, non a una superficie piana come questa di Talamone.

apparisce il colore o splendore originale del metallo, che pare *aurichalcum* od *orichalcum*



Fig. 13 (al vero) *Fig. 13a*

(ὀρείχαλκος), cioè un composto di rame e zinco come il nostro ottone, anzichè un composto di rame e stagno come il bronzo vero e proprio. Alcuni pezzi presentano qualche rara chiazza azzurra (solfato di rame), e delle macchie nero-gialle d'ossido di ferro nei punti dove erano delle bullette di tal metallo per l'attacco delle cuspidi e dei puntali alle relative aste di legno.

I manichi figurati di vaso nn. 53, 54 (figg. 12, 13) e la pisside da incensi n. 52 (fig. 11), trovata insieme con le armi, per la tecnica e lo stile non sono più antichi certo della seconda metà del secolo III, nè più recenti del secolo II a. C. quindi servono a fissare a prima vista i limiti cronologici del ripostiglio. La notata tornitura interna del labbro della pisside sarebbe anzi una caratteristica tecnica del vasellame romano dell'età repubblicana, ma il piede della pisside e la decorazione graffita corrispondono ancora alla lavorazione etrusca. Il manico figurato n. 54 (figg. 13, 13*a*), come dissi nella descrizione, richiama per il soggetto il costume delle donne etrusche del periodo ellenistico; il n. 53 (figg. 12, 12*a*), quello delle donne celtiche o germaniche.

Anche le coppie di bottoni e i coltelli per la loro forma richiamano l'età ed il costume dei Galli, essendo frequenti nelle tombe galliche di Bologna e Marzabotto.[4]

L'epoca relativamente tarda ed il carattere votivo del ripostiglio risulta d'altronde anche dall'analisi tecnica delle armi.

Le undici cuspidi a foglie nn. 14-24 (fig. 4) non hanno la nervatura longitudinale vuota, come le antichissime armi italiche ed etrusche di analogo tipo; in altri termini il bossolo, invece di avere il suo prolungamento razionale nella nervatura della cuspide, cessa alla radice delle foglie, sicchè la nervatura è fittizia, ossia puramente decorativa. Il diametro poi eccessivamente piccolo dei bossoli ed il loro spessore esagerato (cfr. le misure date di sopra) mostrano che l'asta di legno non poteva avere la resistenza e stabilità di un'arme d'uso pratico, ma semplicemente quella bastevole per un'arme di parata o votiva. Cuspidi di ferro a foglia di tipo identico si rinvennero oltracciò nell'ammasso degli oggetti di ferro raccolti nel 1888 insieme con le prime terracotte figurate del tempio (cfr. *Museo topogr.* p. 99);[5] per cui è tanto più probabile che queste di *aurichalcum*, sieno copie di quelle di ferro in uso nell'età etrusco-romana e specialmente frequenti nelle tombe galliche.[6] La copia in *aurichalcum* conveniva ad un ex voto per la maggior durata di tale metallo, non che per il colore e la lucentezza simile all'oro.

Le osservazioni circa la mancanza di praticità delle undici cuspidi a foglia possono ripetersi, a più forte ragione, per quella più grande n. 1 (fig. 2), che, anche per la forma, apparisce arme di parata, e per le undici cuspidi a quadrello nn. 2-12 (fig. 3).

[4]) Cfr. Brizio o. c. a nota 2 p. 473 sgg. tav. VI 47 (bottoni); VI 3 (coltello di ferro).

[5]) Questi oggetti saranno tutti descritti ulteriormente in questa « Appendice museografica. » Cfr. intanto *Notizie degli scavi* 1888 p. 682 sgg.

[6]) Ved. Brizio o. c. tav. VI 12, 42; VII 8, 9, 38; Montelius, La civil. primit. I pl. 111 2, 112, 21.

Quest' ultime sono fuse, come emerge dalla descrizione, su modelli aventi fra loro delle sensibili differenze di spessore e grandezza, secondo avviene per le armi di ferro eseguite a mano. Sono inoltre massiccie, troppo pesanti e a taglio ottuso, ciò che dimostra l' impraticità loro e la probabile derivazione da originali di ferro. V' ha di più. Ch' io sappia, non esistono esempi di cuspidi di tal foggia nell' età propriamente etrusca, mentre un esempio identico si ha nel ricordato ammasso di oggetti di ferro riferibili al tempio e, come mi pare, anche in tombe galliche del bolognese.[7] Quest' esempio è di proporzioni la metà più piccole (lung. 0,22; bossolo dm. est. 0,02) e pare un giavelotto (*telum* di tipo leggero).

Che il ripostiglio in parola abbia una stretta relazione con gli oggetti di ferro, armi e strumenti d' ogni genere, rinvenuti insieme con le terrecotte figurate del tempio, s' inferisce altresì dal fatto che fra questi strumenti vi sono coltelli di analoga forma alla fig. 6 e parecchie cuspidi di ferro identiche a quelle donate dal marchese Strozzi, fig. 1, e da lui trovate in prossimità del ripostiglio. Il carattere votivo del deposito risulta finalmente tanto dal numero fisso delle singole armi, formanti la dozzina unite con quella di maggiori proporzioni e d' altro tipo fig. 2, riferibile al capo squadra (*decurio o decanus*), quanto dal trovarsi fra le armi altrettante coppie di bottoni quante sono le mute d'armi (nn. 37, 49, 50, bottoni del capo; nn. 38-48 bottoni da singoli soldati) e soprattutto un modello d' aratro (n. 51, fig. 10).

Contrariamente all'opinione manifestata in *Mus. topogr.* p. 94, lo studio accurato de' singoli pezzi componenti il presente ripostiglio e quello analogo e parallelo che descriviamo più innanzi, mi sembrano esser favorevoli alla congettura che le armi consacrate di questo ripostiglio rispondano a modelli piuttosto celtici che romani, e che a queste armi sia stato di proposito contrapposto l' aratro di tipo etrusco.

Questo modello d' aratro congiunto con le armi suddette, con i bottoni e con la pisside da incensi, io non saprei spiegare se non come ho fatto nel citato *Mus. topogr.*, cioè mettendolo da un lato in rapporto reale con gli strumenti agricoli e d' uso comune, che, in mancanza d' altre armi, è lecito supporre siano state utilizzate dai Romani nella leva in massa dovuta fare nel 225 a. C. per la difesa nazionale contro l' invasione gallica (cfr. Polibio II 24), e dall'altro lato mettendolo in rapporto ideale con la conseguente vittoria telamonese, dove i Romani trovarono il loro Echetlo nell' eroismo non solo dei soldati regolari, ma altresì dei lavoratori de' campi o paesani che difesero la causa romana e fecero prodigi di valore in quella memorabile giornata. Polibio, facendo la descrizione della battaglia, dichiara che il colle di Telamone fu uno dei centri principalissimi della mischia (II 27), dice che i lanciatori di giavellotti (*pila*) ebbero l' onore della prima vittoria contro i Gesati (*Gæsatæ*), dichiarati da Orosio IV 13 mercenari de' Galli,[8] che questi combatterono, per esser più liberi, privi delle caratteristiche brache, usate dagli altri Celti, nudi, però forniti di armille e torques d' oro (μανίακαι), male protetti dai loro scudi troppo piccoli e dalle loro spade troppo lunghe e pieghevoli (II 29, 30, 33).[9] Polibio termina la sua vivace descrizione della guerra gallica richiamando quella analoga vinta dai Greci contro i Persiani a Maratona e contro i Celti a Delfi (II 35). A Maratona ci riporta appunto

---

7) Tra le cuspidi di ferro pubblicate dal Brizio nella succitata memoria ve n' ha una (tav. VI 27) affatto simile in apparenza a quella quadrellata del nostro ripostiglio; ma descrivendola a p. 164 Brizio dichiara che è a foglia lunga e stretta.

8) Mommsen, Röm. Gesch.[8] I p. 553, fa giustamente corrispondere la parola « Gæsatæ » con i moderni Lanzichenecchi; il loro nome derivava certo dal *gæsa* di cui erano armati. Sebbene figurino nei fasti capitolini come Germani, egli pensa che fossero piuttosto un' orda celtica. Bertrand e Reinach, Les Celtes p. 142, vorrebbero identificarli con gli Elvezi.

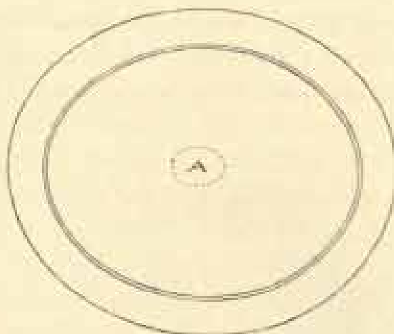
9) I μανίακαι sono spiegati dallo stesso Polibio più innanzi II 31 come armille (ψέλλια) d'oro. Spade lunghe riferibili ai caduti celti si trovano nell' ammasso dei ferri raccolti con le terracotte figurate del tempio.

l'aratro simbolico e votivo del ripostiglio. Il nostro aratro corrisponderebbe virtualmente tanto con quello impugnato in tempi storici da Echetlo, l'eroe leggendario della guerra persiana, quanto con quello impugnato in tempi mitologici da Cadmo per combattere, in modo analogo, i militi barbari e mostruosi nati dai denti del famoso drago del suolo tebano (σπαρτοί). Sta d'altronde il fatto che proprio in questo torno di tempo prese voga in Etruria, specialmente nel chiusino e nel volterrano, la rappresentanza di Echetlo o quella parallela di Cadmo, la quale troviamo ripetuta con speciale predilezione nelle urne cinerarie etrusche-romane più povere, cioè in quelle di terracotta generalmente ottenute a stampo.[10] Le monete romane che si sogliono trovare in queste urne sono assi onciali, i quali precisano l'epoca di esse urne fra il 212 e il 146 a. C. In questo tempo, così vicino alla famosa vittoria celtica, per i militi e paesani, che avevano preso parte alla medesima, non si poteva scegliere davvero un soggetto più appropriato, più significativo. Il fatto di Echetlo e quello di Cadmo si identificavano in una rappresentanza unica ed in un'unica glorificazione, quella della guerra per l'indipendenza nazionale.

II

Ripostiglio del Genio Militare

Il secondo ripostiglio si rinvenne casualmente il 25 aprile 1892 dagli operai del genio militare nel cominciare lo sterro per la circonvallazione del forte di Talamone, precisamente sulla cresta nord-ovest del poggio[11] a m. 4,65 dal casale dell'impresa. Io mi trovava il giorno dopo a Talamone a cagione degli scavi regolari ch'erano stati iniziati sotto la mia direzione dal lato opposto del poggio per la indagine del tempio a decorazione fittile, e potei quindi vedere con i miei occhi il luogo preciso del trovamento e far eseguire subito delle ricerche per appurare le circostanze del deposito. Si constatò che il deposito era stato collocato sul piano della roccia nel centro di una costruzione ovale perfettamente orientata ai quattro punti cardinali, la quale costruzione nel suo asse maggiore est-ovest misurava m. 6,45 e nell'asse minore nord-sud m. 5,60. Di tale costruzione rimanevano solamente i fondamenti esterni costituiti con muri di 0,70 e risega di 0,10 costrutti di piccole pietre e calce. Nel sottoposto schizzo della pianta che traggo dagli appunti presi sul luogo la lettera *A* corrisponde al sito del ripostiglio.



Gli operai che furono presenti alla estrazione degli oggetti costituenti il ripostiglio mi assicurarono ch'essi stavano sotto ad un sasso, in uno strato di terriccio nerastro e a contatto con la roccia naturale. Il color del terriccio e cinque chiodi di ferro raccolti insieme con i bronzi mi fecero congetturare che questi fossero originariamente contenuti in una cassetta di legno andata in isfacelo. I minuti pezzi interi e frammentari raccolti nel detto luogo, secondo è registrato anche nel giornale di scavo redatto a Talamone dalla guardia Liberato Miele, ammontavano a sessantadue, ma in questo numero erano compresi alcuni bracciali staccati dagli scudi, un pezzo rotto dell'ascia fusa, un pezzo moz-

[10]) Cfr. Gori, *Mus. etr.* I tab. CLVII. Inghirami, *Mon. etr.* I 2 tav. LXIII-LXVI; Zoega, Bassiril. tav. 40. Queste urne saranno raccolte nel prossimo volume del relativo *corpus* preparato dal Körte.

[11]) Per errore nel *Mus. Topogr.* p. 92 fu stampato nord-est.

zato dall' aratro ed altri frammenti, che io feci riattaccare avanti di esporli nella sala telamonese del Museo di Firenze. I chiodi di ferro essendo andati disgraziatamente confusi con altri di provenienza telamonese, ho dovuto escluderli nella esposizione del ripostiglio. Così oggi il ripostiglio consta di n. 54 pezzi, aventi tutti la medesima patina verde cupo con subbolliture di tartaro ora più ora meno dense. Eccone la classificazione e descrizione accompagnata dalle mie osservazioni e dai relativi disegni, eseguiti tutti al vero:

A) *Modelli d'armi e di utensili di bronzo tirati a martello*

1. Scudo tondo a superficie centinata con fascia periferica piana (fig. 14). Tipo greco-etrusco (lat. *clipeus*, gr. ἀσπίς). Corrisponde con lo scudo di bronzo dorato della tomba volsiniese dei Sette Camini (Conestabile, *Pitt. mur.* ec. tav. XII 7;

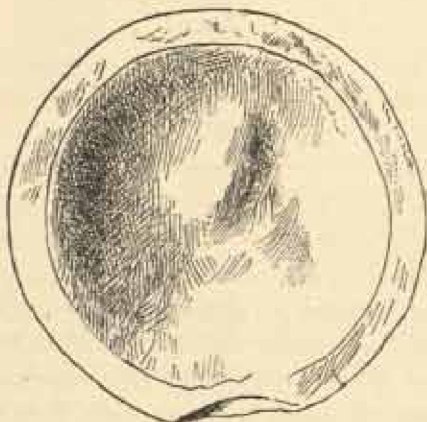


Fig. 14

Milani, *Mus. topogr.* p. 49) ed ai più comuni scudi con cui sono armati i guerrieri greci nelle urne volterrane e chiusine del sec. III-II a. C. (cfr. Brunn-Körte, *Rilievi delle urne etrusche* — passim).

2. Scudo tondo a superficie piana, con umbone oblungo traversale rilevato a martello e bracciuolo di nastro sul di dietro (fig. 15, 15*a*). Forse questo particolare tipo di scudo tondo corrisponde alla cosiddetta *parma* dei *velites* e degli *equites* (cfr. dizionari Smith e Forcellini a queste voci);

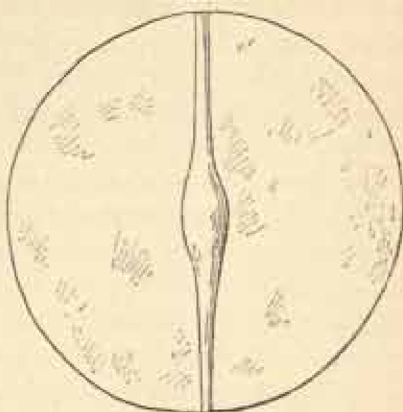


Fig. 15

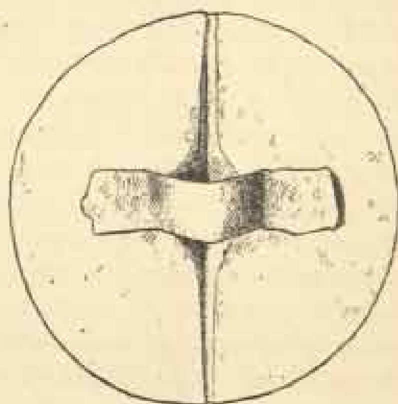


Fig. 15a

però l' umbone traversale darebbe al medesimo impronta celtica (cfr. gli scudi che seguono).

3. Scudo ovale a superficie leggermente incurvata, con umbone oblungo traversale rilevato a martello e bracciale di nastro sul lato stretto (fig. 16). Corrisponde al ben noto scudo su cui giace la celebre statua capitolina del Gallo morente; a quello con cui si difende un soldato celta fornito di *torques* nella più bella rappresentanza alabastrina che si conosca della lotta fra Greci e Celti, l'urna di Città della Pieve di Larth Purni Curce, acquistata per il Museo di Firenze nel 1891, a quelli pure gallici, scolpiti sulla balaustrata del tempio di Athena di Pergamo (Baumeister, Denkmäler, figg. 1432, 1434, 2215). Più strettamente simile col nostro è lo scudo della figu-

rina fittile ceretana del Museo di Berlino, edita dal Furtwängler (Arch. Anzeiger 1891 p. 120 n. 2) quale una rappresentanza votiva di un guerriero in armi galliche;[12] e simile, sebbene poco più ovato, è pur quello della statuetta di bronzo di Telamone, da me data nel *Mus. topogr.* p. 92 come una rappresentanza certa di un combattente gallico.[13] Quest'ultima statuetta serve meglio di ogni altra figura a determinare le probabili proporzioni originali del nostro scudo. In altezza supera di poco il braccio umano; appunto come il simile scudo ovale del Gallo pergamico di Venezia (Baumeister, Denkm. fig. 1411); quindi, anche per la sua eccessiva strettezza, apparisce inefficace a difendere il resto del corpo dai colpi di giavelotto, secondo il preciso rimarco fatto da Polibio (II 29) a proposito della battaglia di Telamone (cfr. sopra p. 130). Lo scudo della citata figurina ceretana, che sta dinanzi ai suoi piedi poggiato a terra, oltrapassando con il bordo superiore l'anca del guerriero stante, si può dedurre che, a statura ordinaria, fosse da m. 0,90 a m. 1, all'incirca, come lo scudo del Gallo morente capitolino; mentre lo scudo della statuetta telamonese, e del pari quello della statua di Venezia, a mala pena comporterebbero una dimensione in altezza superiore a cent. 70.

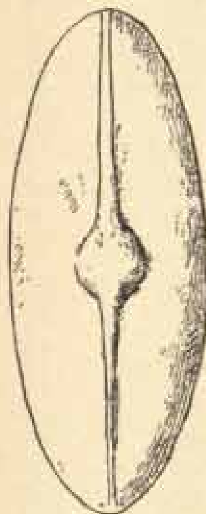


Fig. 16

L'alta antichità di questo tipo di scudo è dimostrata da quello scolpito sopra una pietra-coperchio di tomba a pozzo di Vetulonia da me edita in *Mus. topogr.* p. 24; la sua celebrità in Italia dopo le stragi galliche per parte dei Romani è provata dall'aes quadrilatero romano, Garrucci, *Monete dell'Italia ant.* tav. XIV 1 (cfr. le mie osservazioni in *Riv. ital. di num.* 1891 p. 79).

4. Scudo oblungo (*scutum oblongum*) a superficie leggermente inarcata ed angoli smussati, con umbone di tipo celtico rilevato a martello nel senso della lunghezza, e bracciale a nastro sul di dietro nel senso della larghezza (fig. 17). Questo tipo di scudo corrisponde con quello recato da tre soldati galli nel bellissimo fregio fittile di Civita Alba, scoperto e pubblicato dal Brizio in *Notizie degli Scavi*, 1897, p. 297, figg. 12, 13, 14. Quivi appare di piccole proporzioni, non coprendo il corpo delle figure se non dalle spalle ai glutei. Alquanto più lungo è nelle più comuni rappresentanze del combattimento dei Greci e Celti offerte dalle urne e dai sarcofagi di alabastro del chiusino riferibili al sec. III e II a. C.[14]

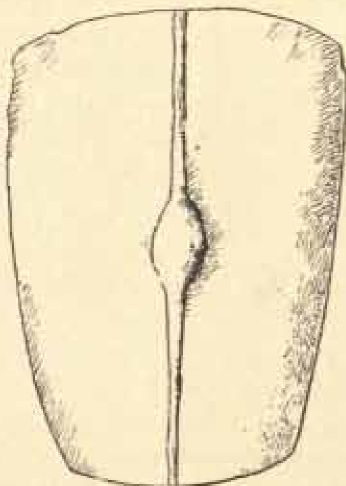


Fig. 17

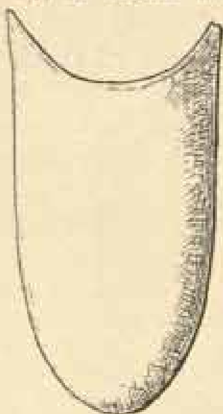
5. Scudo a targa piano-convessa lunata; manca del bracciuolo, ma vi sono sul di dietro i relativi attacchi (fig. 18). Nel *Mus. topogr.* p. 157 nota 114 emetteva la congettura che debbasi riconoscere in questo particolare tipo di scudo fatto a cuore e peltato nella parte superiore, la *cetra o cætra* (gr. καιτρέα, καίτρα) di cui parlano Tacito, Cesare, Virgilio, Livio, Strabone

[12]) Credo che abbia torto il Furtwängler di assegnare questa figurina al secolo quarto a. C. anzichè al terzo o secondo.

[13]) I dubbi elevati dal Reinach in Rev. crit. 1898 p. 91 non hanno nessuna ragione di essere, per lo meno non sono giustificati.

[14]) Cfr. nel Museo di Firenze l'urna n. 116 ed il sarcofago Giulietti acquistato nel luglio 1898.

Diodoro, Isidoro e altri scrittori, dichiarandola di forma leggera breve, e **peltata** « cetratos quos peltastas vocant » (Livio 31, 36), di origine barbarica (Svet. *Cal.* 19); usata dagli Iberi (Cesare, *B. C.* I 39, 48) dai Britanni (Tacito, *Agr.* 36) e dai Mauritani (Strab. XVII 828) (cfr. Flather in Dictionary of greek a. rom. antiquities' I p. 408). Una pelta falcata in senso verticale anzichè orizzontale, simile al nostro scudo, si vede del resto anche in qualche rappresentanza di Amazzonomachia, segnatamente in quella bellissima del sarcofago greco del Museo di Vienna — cfr. Robert, Sarkophag-reliefs II tav. XXXVII 68, *b*, *c*.


Fig. 18

6. Targa rettangolare liscia e piana, con un'aletta di dubbia destinazione su uno dei margini più lunghi (fig. 19). Da nessuna parte vi è traccia dell'attacco di pezzi mancanti, per cui resta dubbio se trattisi di scudo leggero o di altro arnese bellico od agricolo.


Fig. 19

7. Giavellotto massiccio, tozzo e pesante con cuspide lanceolata, tutta d'un pezzo con l'asta (fig. 20). Forse è da riconoscere il *gæsum* (γαῖσον), arme di ferro di origine ed uso gallico, secondo attestano Nonio (XV 19) e Vergilio (*Æn.* VIII 662). Cfr. intorno a questa voce il notevole articolo di S. Reinach in Daremberg, Dictionn. II p. 1428. Del resto quest'arme era usata anche dagli Etruschi, e Livio (XXVIII 45) ricorda appunto i 30,000 gæsa forniti insieme con altre armi dagli Aretini per la spedizione di Scipione l'Africano. Il *pilum*, ch'è l'arme corrispondente della fanteria romana, si sa ch'era molto più sottile e più lungo. Per la sua forma corta e tozza il nostro giavellotto sembra corrispondere con quello del guerriero di Magonza, dato in Daremberg, Dictionn. IV fig. 5729 art. *hasta* ex Lindenschmit I 104, 1.


Fig. 20

8. Cima di un'asta (*hasta*) o lancia (*lancea*) con lungo stelo e cuspide a triplice taglio uncinato, simile ad un'alabarda medioevale. L'estremità inferiore dello stelo è piatta, cioè termina in bietta, come per essere inserita in un fusto di legno. Per ciò quest'arme è da immaginarsi assai più lunga di quel che appaia nel nostro disegno (fig. 21). Ch'io sappia, sarebbe questo il primo esempio di una cuspide di tal foggia. Le sue alette fatte a guisa d'amo richiamano la qualifica di ἀγκιστρωτόν data da Polibio (VI 23) alla cuspide (βέλος) di taluni giavellotti (ὑσσοί) e ancor meglio le καμπύλαι ἀκίδες dell'*angon* franco di cui parla lo scrittore bizantino Agathias, *Histor.* II 5 e che Reinach, Les Celtes p. 194, crede di riconoscere in due esempi che io non ho modo di consultare: Engelhardt, Nydam Mosefund pl. XI; *Archæologia* XXXV p. 51. Forse abbiamo qui un esempio dei *tela* detti *aclydes* « eminentibus hinc et hinc acuminibus » di cui parla Servio *ad Æn.* VII 730. In ogni caso il suo carattere barbarico, celtico o gallico, mi sembra evidente.


Fig. 21

9. Asta (lat. *hasta*, *pilum*) di tipo peculiare (fig. 22). Apparisce costituita di tre membri ben distinti: 1° cuspide (lat. *telum*) con testa (lat. *mucro*) quadrangolare cuneata, stelo tondo e bossolo quadrangolare, da presumersi di ferro; 2° fusto tondo da presumersi di legno;

3° puntale conico, alquanto più grosso del relativo fusto di legno. Date queste particolarità di forma e data la somiglianza col pestello da mortaio detto *pilum* (cfr. Rich a questa voce), crederei che si possa identificare questo strumento con il *pilum* da guerra dei veliti di tipo leggero. La descrizione che ne fa Polibio VI 23 lascerebbe dei dubbi; ma ne lascia meno, mi pare, il confronto con il ben noto *pilum* di Vulci in *Mus. Gregor.* I tav. XXI 6 e con gli stessi *pila* di Magonza e Wiesbaden studiati particolarmente da Guhl e Koner, Leben d. Gr. u. Röm.[4] p. 837 fig. 1033, sebbene quest'ultimi sieno esempi posteriori alla riforma mariana e di tempo relativamente molto più tardo (cfr. più oltre p. 142). I diversi pila descritti da Polibio erano lunghi 3 cubiti (= m. 1,33), avevano il legno lungo quanto la cuspide, e la testa (βέλος) fatta ad amo (cfr. epiteto ἀγκιστρωτόν), qualifica questa, messa, non a torto, in dubbio da S. Reinach, Les Celtes p. 195 n. 3.



Fig. 22 *Fig. 23*

10. Asta ossia *pilum* simile al precedente in ogni singola sua parte; solo il fusto è più lungo, la testa della cuspide più sottile e il puntale grossissimo (fig. 23). La straordinaria grossezza del puntale crederei che abbia lo scopo di bilanciare il peso del *telum*. Siccome quest'asta fa il paio con quella di tipo più corto descritta di sopra, potrebbe bene identificarsi con il *pilum* di tipo pesante che i veliti romani portavano insieme con quello di tipo leggero. Vedasi la distinzione fra i due tipi di *pila* fatta da Polibio VI 23.

11. Ascia o scure con il tagliente di lamina largo e rettangolare e manico tondo

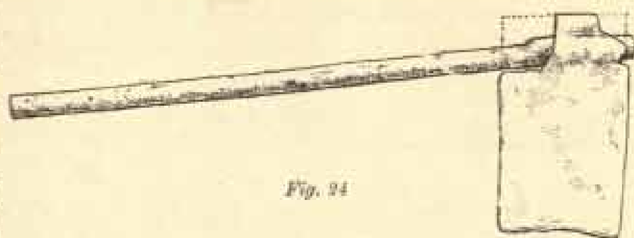


Fig. 24

di bronzo (fig. 24). Nel nostro disegno è indicata la parte rotta della presa del tagliente. È a riconoscere, come pare, la *securis simplex* in contrapposizione con la *securis dolabrata* o *peltata*, che abbiamo nei modelli di scure che seguono.



Fig. 25

12. Scure a doppio taglio di lamina, a manico tondo (fig. 25). Corrisponde al tipo più comune della cosiddetta *bipennis* (gr. πέλεκυς, ἀξίνη δίστομος, βουπλήξ). È identica alla illustrazione, desunta da un vaso greco a f. r., datane dal Marindin in Dictionary of ant.[3] II p. 616.

Oltre a quanto è comunemente registrato nei dizionari di antichità, si veda quel ch'io dissi sull'uso e il significato di quest'arme e sulla sua origine greco-asiatica, anzi hethea in *Notizie* 1895 p. 31 e in questi « Studi » p. 35 sg. Marindin l. c. rileva particolarmente il carattere barbarico della bipenne e l'uso che se ne faceva ancora nel sec. I presso alcune tribù barbare della Rezia, secondo è attestato da Orazio (*Od.* IV 4, 57).

13. Scure a doppio taglio peltato di lamina e manico tondo, un poco mancante all'estremità (fig. 26). Corrisponde al tipo più ordinario portato dalle Amazzoni nei sarcofagi romani (cfr. ad es. Robert, Sarkophag-reliefs taf. XXXII, XXXIX, ec.)

e il suo uso fra le tribù celtiche sarebbe dimostrato dalla rappresentanza del famoso

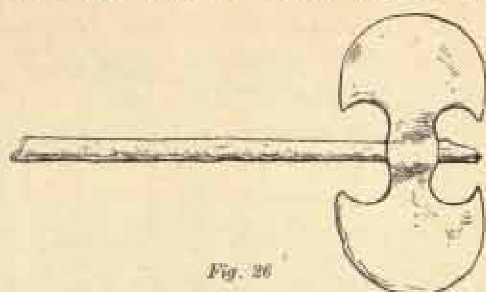


Fig. 26

fodero della cosiddetta spada di Tiberio di Magonza, conservata nel Museo Britannico (cfr. la riproduzione datane in Baumeister, Denkm. fig. 2297). Quivi la figura, che rappresenta, secondo fu congetturato, la personificazione della *Vindelicia*, reca appunto una scure peltata simile alla nostra. Che poi i Vindelici al tempo di Augusto fossero Celti e non Germani fu dimostrato dallo Zeuss, Die Deutschen p. 228 sgg. e dal Diefenbach, Celtica II 1 p. 134 sgg.

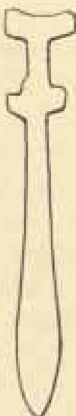


Fig. 27

14. Spada a doppio taglio di schema linguato (fig. 27). Corrisponde al tipo ordinario dello ξίφος greco e alla cosiddetta *ligula*, usata dai Romani avanti l'adozione del gladio di tipo iberico (cfr. più oltre p. 142). Ha riscontro meglio con la spada di ferro di Dodona data dal Beurlier in Daremberg et Saglio, Dictionn. art. *gladius* fig. 3605, che con quella rappresentata sull'aes quadrilatero dei Romani (Garrucci, *Monete dell'Italia ant.* tav. XIII 1*a*).



Fig. 28

15. Spada curva a doppio taglio foggiata a coltello, con attaccamanico breve e piatto (fig. 28). Risponde probabilmente alla μάχαιρα greca, ch'era appunto di forma curva, e usata a guisa di coltello specialmente nei sacrifici (Om. *Il.* III 271). Una spada o pugnale curvo analogo al nostro è rappresentato dentro il relativo fodero in uno dei rilievi del trofeo gallico di Pergamo (Baumeister, Denkm. fig. 2215).



Fig. 29

16. Spada curva a doppio taglio, punta acuminata a manico tondeggiante desinente in pomo (fig. 29). La maggior lunghezza della lama e la forma del manico (*ensis*) e della punta (*mucro*) dà a quest'arme la fisionomia di una vera e propria spada, sebbene sia come la precedente foggiata a coltello. Risponde al tipo della μάχαιρα dato da Guhl e Koner, Leben d. Gr. u. Röm.[5], fig. 350*c*; solamente, essendo più stretta ed arcuata, sembrerebbe convenirle meglio il nome di ξυφομάχαιρα, ricorrente in iscrizioni attiche (*C. I. A.* I 161; II 735).



Fig. 30

17. Spada (lat. *spatha*) di lama lunghissima a un sol taglio ed elsa desinente in pomo (fig. 30). Data la sua straordinaria lunghezza e forma spuntata, non può dubitarsi che sia da ritenersi di tipo gallico (*gladii: Gallis praelongi sine mucronibus* dice Livio XXII, 46). Essa richiama altresì la critica di Polibio sulla impraticità di queste lunghe spade galliche nella battaglia di Telamone. Per la loro eccessiva lunghezza, osserva Polibio (II 33), si piegavano come strigili. Si confronti la lunga spada gallica di Casargo, stata, come si crede, piegata intenzionalmente (v. Bertrand et Reinach, Les Celtes p. 168 fig. 96).[18]

[18]) È noto come le comuni spade galliche del cosiddetto tipo La Tène o La Marne sieno a doppio taglio. Cfr. Lindenschmith, Alterthümer II 7, 6, 2a; Bertrand et Reinach o. c. pp 167, 169. A doppio taglio sono pure quelle delle tombe galliche del Bolognese: v. Brizio, *Atti deput. di Romagna* 1887, tav. VI 16, 36; VII 34-36; Montelius, La civil. primit. I pl. 111, 3; 112, 18, 19.

18. Coltello a lama lunga e larga, con dorsale molto forte, taglio curvo, manico



Fig. 31

tondo e massiccio (fig. 31). Risponde particolarmente alla forma della μάχαιρα sacrificale greca, quale vedesi nella tazza a f. r. del Louvre portata come esempio in Daremberg, Dictionn. I fig. 2109.



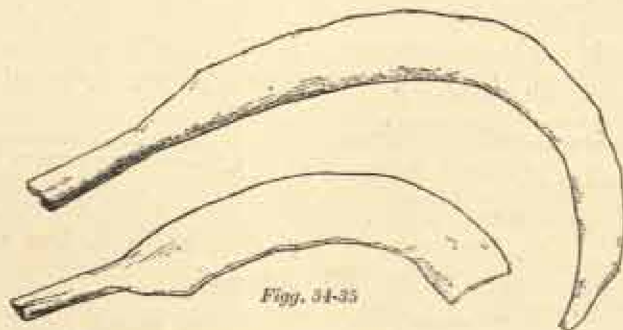
Fig. 32

19. Coltello a larga lama tonda e manico accartocciato (fig. 32). Somiglia al coltello comune dei nostri macellai, sembra quindi convenirgli il nome di *culter*, κοπίς, σφαγίς.



Fig. 33

20. Coltello a lama triangolare e codolo accartocciato (fig. 33). È analogo al tipo dato per insegna al *cultrarius* del cippo di Capua (cfr. Daremberg et Saglio, Dictionn. I fig. 2117), solamente qui il dorsale è diritto anzichè curvo.



Figg. 34-35

21. Falce pesante da strame o da messi, con manico tondo (fig. 34); lat. *falx stramentaria* o *messoria*; cfr. Daremberg et Saglio, Dictionn., a questa voce.

22. Falce simile ma più leggera di lama e di manico (fig. 35). Ha la punta rotta e mancante, e non si può quindi determinare l'esatta sua forma.

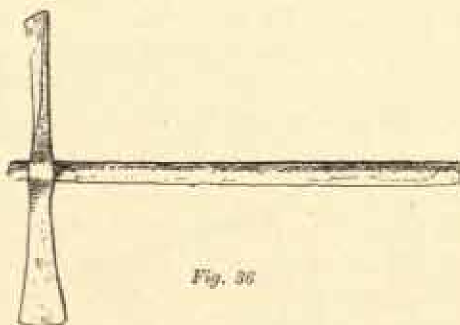


Fig. 36

23. Zappa pesante a doppio taglio, orizzontale e verticale (fig. 36); lat. *ligo* e forse pure *rutrum* (cfr. gli autori riportati da Forcellini a queste voci). Intorno ai *rutra* nominati da Livio XXVIII 45 di seguito alle falci, e da me interpretati come picconi o zappe in genere, non marre, come generalmente si crede, vedasi l'osservazione fatta in *Mus. top.* p. 148 nota 61.

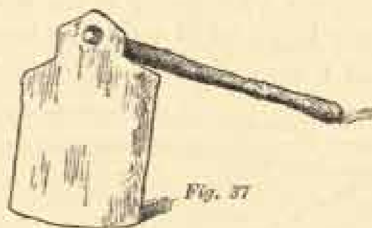


Fig. 37

24. Marra a dente largo e quadro leggermente incurvato in dentro (fig. 37), lat. *marra*, cfr. Forcellini a questa voce.

25. Marra a dente stretto e curvo (fig. 38).

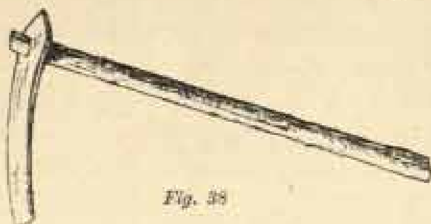


Fig. 38

Corrisponde, come credo, al lat. *sarculum*; v. Forcellini a questa voce.

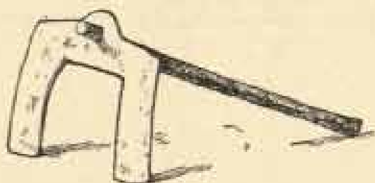


Fig. 39

26. Marra quadrangolare a due denti, identificabile, come credo, al *sarculum bicorne* o al *rastrum bidens* (fig. 39), cfr. Forcellini e Rich a queste voci.

27. Aratro di tipo affatto primitivo, con il *temo* quadrangolare formato d'un sol pezzo col *buris*, ripiegato sopra sè stesso e funzionante da vomere (fig. 40). Corrisponde all'aratro delle comuni rappresentanze fittili di Cadmo od Echetlo, di cui dissi di sopra p. 131 nota 10. Si noti che il *temo* solidissimo e massiccio è mozzato all'estre-

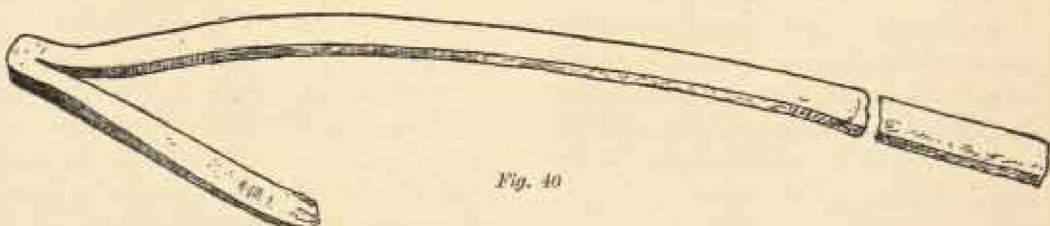


Fig. 40

mità intenzionalmente con lo scalpello, non spezzato per caso (cfr. nn. 34, 41-43).

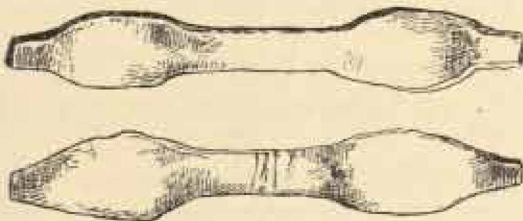


Fig. 41

28-9. Paio di gioghi da buoi (*juga*) di tipo pesante (fig. 41). Sono analoghi a quelli dell'aratro descritto di sopra p. 127 fig. 10.



Fig. 42

30. Scarpa o ciabatta da carro di forma analoga a quelle tuttora in uso, lat. *sufflamen*, gr. τροχοπέδη (fig. 42). In *Mus. top.* p. 157 nota 113 rilevai esser questo il primo esempio di tale strumento e richiamai i luoghi degli autori che ne illustrano l'uso.

31. Stanga da leva claviforme (fig. 43), acconcia a rimuovere e rotolare grossi massi come la *vectis* di cui parlano Cesare, *B. C.* II 11, e Claudiano, *cons. Honorii* 573.

32. Leva da forza (lat. *vectis*), desinente in paletto piano (fig. 44). Corrisponde alle comuni leve con cui si sforzano e abbattono porte; cfr. Orazio, *Od.* III 26, 7; Cic. *Verr.* II 4, 43.



Fig. 43 *Fig. 44*

33. Piccola leva, simile ad uno scalpello (fig. 45). È identica al cosiddetto



Fig. 45

paletto, la piccola leva usuale dei nostri muratori.

B) *Modelli gettati in bronzo.*

34. Scure di bronzo fuso, di tipo peculiarissimo (fig. 46). La lama quadra for-

nita di alette laterali richiama il paalstab celtico. Detto paalstab apparisce come fuso o inserito in un forte bossolo, il quale è lungo la metà quasi di tutta l'arme, è rinforzato nella parte inferiore da una cresta a quattro denti, ha la testa piana ed è fatto a becco d'uccello nella parte dove

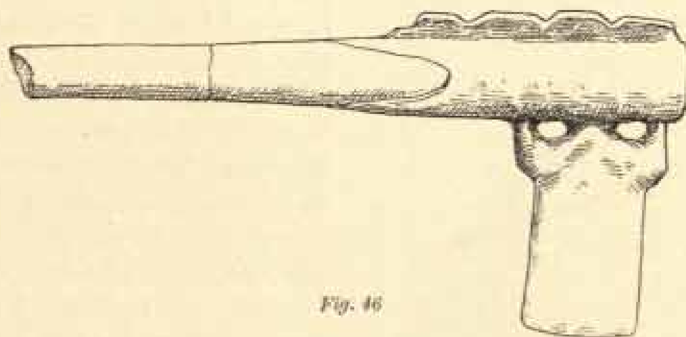


Fig. 46

è il manico. Questo è da immaginarsi originariamente di legno. È più sottile del bossolo, ed apparisce intenzionalmente mozzato all'estremità con due tagli regolari a scalpello (cfr. i pezzi di aes rude descritti più innanzi nn. 41-3.)

Come enunciai in *Mus. top.* p. 93 crederei di poter identificare questa scure singolarissima con la *cateia* celtica, forse detta anche *teutona*.

Su quest'arme si è discusso a lungo; nondimeno vari archeologi si sarebbero finalmente accordati nello stabilire che la sua forma fondamentale fosse quella della scure.[16] Vergilio è il primo che la nomina dichiarandola d'origine teutonica:

> teutonico ritu soliti torquere cateias
>
> Æn. VII 741.

Servio poi, commentando il luogo di Vergilio, e Isidoro nelle Origini (XVIII 7, 7) spiegano le qualità intrinseche di quest'arme. Era un arme da getto (*teli genus*) di materia « quam maxime lenta » cioè flessibile, ma tanto pesante, aggiunge Isidoro, che gettata non poteva volare lontano, dove toccava fracassava, e abilmente scagliata tornava al lanciatore.[17] Servio dice ch'era collegata con chiodi di ferro « clavis ferreis illigata » e ch'era lunga un cubito o un cubito e mezzo (cent. 66).

Secondo è stato osservato dal Bertrand e dal Reinach, come arme da getto aveva dunque l'effetto del *boumerang* de' selvaggi, e per forma doveva corrispondere, rileva Reinach, alla *francisca* de' Franchi. Il nostro strumento corrisponde, come mi pare, meglio all'ascia bretone richiamata come esempio della cateia dal Bormans,[18] che alle ascie dei guerrieri del cinturone di Watsch (Rev. arch. 1884 pl. III) e della situla di Bologna (cfr. i dettagli in Montelius, La civil. primitive I pl. 105 n. 5, 6), richiamate dal Bertrand. Nel nostro esempio il manico non apparisce altrettanto flessibile (epit. *lentus* di Servio e Isidoro), come nelle ascie a manico curvo o flesso considerate dal Bertrand, ma la sua sottigliezza in confronto col bossolo dell'ascia, sarebbe, se non m'inganno, indizio della sua flessibilità originale.

La straordinaria gravezza dell'arme,

[16] V. Bormans, Essai de solution philologique d'une question d'archéologie généralement réputée insoluble, Bruxelles 1873; Bertrand, Rev. arch. 1884 p. 106 pl. III = Les Celtes p. 191 sg.; S. Reinach ivi p. 194 sgg.

[17] Ecco le parole testuali di Isidoro: « cateia est genus gallici teli ex materia maxime lenta, quae iacta quidem non longe propter gravitatem evolat, sed quo pervenit vi nimia perfringit. Quod si ab artifice mittatur rursum venit ad eum qui misit. Huius meminit Virgilius dicens: Teutonico ritu etc. — unde et eas (altri leggono *eos*) Hispani et Galli teutonas (altri leggono Teutonos) vocant.

[18] Secondo Bormans la cateia è « la hache de bronze à douille carrée et à anneau, la hache dite de type breton, parce que c'est en Bretagne qu'elle s'est jusqu'ici rencontrée en plus grand nombre ». Riporto le parole di Bertrand non avendo a mia disposizione la memoria del Bormans.

notata da Isidoro, è evidente nel nostro esempio, in causa del bossolo che riveste buona parte del manico e che doveva essere necessariamente assicurato con chiodi di ferro (*clavis ferreis illigata*). La cresta dentata del bossolo accresceva il suo peso e rendeva il suo effetto più che mai terribile, quando, come dice Procopio, *Bell.*

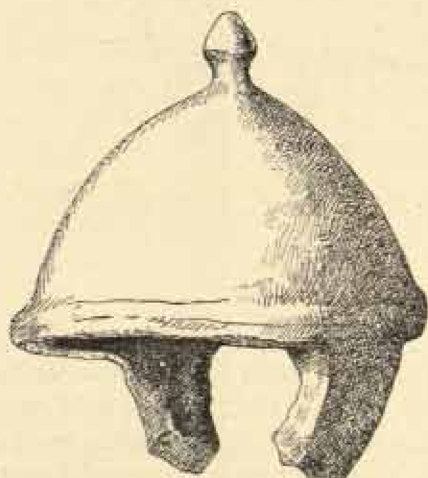


Fig. 47

goth. II 25, parlando dell'ascia dei Franchi, questa veniva impiegata al primo in-

35. Elmetto (lat. *galea*) di bronzo fuso, a callotta conica, sormontato da bottone acuminato e orlo espanso a visiera. Ha le buccole fuse tutte d'un pezzo con la callotta, ma queste devono però immaginarsi attaccate a cerniera nell'originale (fig. 47). La forma conica di questa galea risponde al tipo cosiddetto La Tene [19] ossia a quello gallico del trofeo di Pergamo [20] e delle tombe bolognesi.[21]

36. Anello di mistura d'argento fuso, tratto da un modello a superficie scabra, forse ornato, e saldato a martello in un determinato punto (fig. 48). Perciò ritengo che non sia un semplice anello da dito (*anulus*), ma piuttosto il modello d'uno di quelli anelli di materia preziosa, detti μανιάκαι che ornavano il collo o le braccia dei guerrieri celti o particolarmente dei *Gesatæ*, i mercenari galli della battaglia di Telamone, e che, secondo nota Polibio II 29, destavano la cupidigia dei militi romani. Sarebbe una specie di *torques* gallico a saldatura fissa

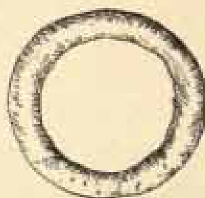
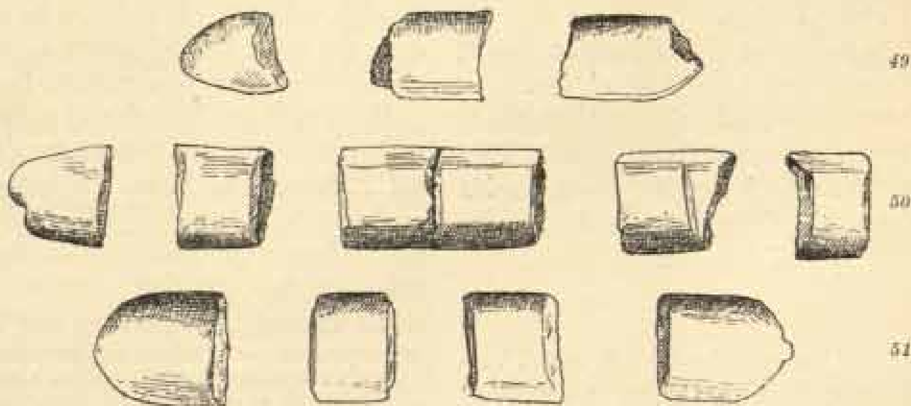


Fig. 48



Figg. 49-51

contro con il nemico per rompere gli scudi avversari. Perfino la circostanza che il manico è mozzo intenzionalmente all'estremità troverebbe un efficace riscontro nell'osservazione fatta dal Bertrand sulla facilità con cui il manico delle cateie doveva rompersi incontrando un ostacolo.

fatta sulla persona, e ben corrisponde con gli anelli lisci che si vedono al collo dei guer-

[19] Cfr. Bertrand, Arch. Celtique figg. 104, 105.

[20] Baumeister, Denkm., art. Waffen fig. 2219.

[21] Alludo all'elmo della cosidetta tomba del duce gallico edito da Brizio o. c. tav. VI 26; cfr. Montelius o. c. pl. III 3. L'elmo etrusco è più globulare: cfr. quello tipico della tomba dei Sette Camini (mio *Mus. top.* p. 49).

rieri celti rappresentati sulle urne etrusche del sec. III e II a. C.[22]

37. Tre pezzi di una verghetta o pane di bronzo della forma data a fig. 49. Hanno fondo piano e sezione rettangolare smussata come i pani di rame del ripostiglio di Castelfranco recentemente pubblicati dal Brizio, Notizie 1898 p. 226 sgg. Il pezzo mediano, del peso di gr. 7,35, spesso 0,007 non attacca con i due capi rastremati di gr. 4,90 e 5,90, per cui è evidente che mancano alcuni pezzi intermedi. Nel pezzo estremo più pesante si nota la tacca fatta con lo scalpello per sezionare la verghetta in vari pezzi.

38. Sei pezzi di una verghetta simile alla precedente, ma più grossa, cioè dello spessore di 0,009 (fig. 50). Due pezzi attaccano fra loro, altri intermedi mancano. Vari pezzi mostrano la tacca fatta per sezionare la verghetta; uno ha la detta tacca, ma poi la rottura cadde fuori di essa. Il pezzo più grave è di gr. 10,80, gli altri pesano 10,50, 10,20, 9,90, 8,00, 5,80.

39. Quattro pezzi di una verghetta simile alla precedente, spessa 0,008 (fig. 51). Una estremità in forma di falange pesa gr. 11,60, un'altra 0,11; i due pezzi intermedi, non attaccanti fra loro, gr. 9,50 e 8,70.

Non può dubitarsi che queste verghette spezzettate sieno modelli di verghe monetarie, ossia di *aes signatum* quadrilatero tagliato in diversi spezzati secondo era uso comune nel sec. III a. C. (cfr. più innanzi p. 142 sg.).

C) *Oggetti d'uso.*

40. Fibbia da cintura di ferro spessa 0,005, fatta a linguella trilobata dall'un capo, e ripiegata dall'altro, non so se per natura o casualmente. La superficie è niellata in argento a disegno geometrico, come vedesi nella riproduzione a fig. 52. La parte posteriore presenta un attacco rotto per la cintura al secondo lobo e un anellino rotto all'estremità opposta. Il tipo barbarico e celtico di questa fibbia mi sembra evidente. Il comune uso della cintura nei guerrieri Galli è benissimo illustrato dal fregio fittile di Civita Alba (v. *Not.* 1897 p. 297 sgg. figg. 12-16).



Fig. 52

41. Fibula di bronzo ad arco laminato leggermente angoloso, con molla a quattro giri spirali e staffa fusa insieme con l'arco, e traforata (fig. 53). Corrisponde al tipo gallico in Montelius, La civil. primit. I pl. 112, 10, desunto da Brizio, *Tombe e necropoli galliche* in *Atti della Deput. di Romagna* 1887 tav. VII 31. Altre varietà del medesimo tipo gallico si hanno abbastanza frequenti nella necropoli Baratela di Este (v. Ghirardini, *Contributo all' arch. dell' Italia superiore*, 1888 tav. XIII n. 13, 14).

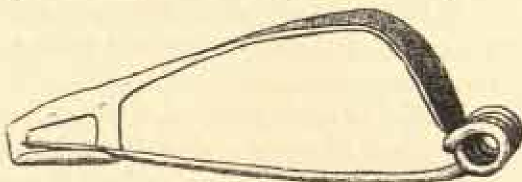


Fig. 53

42-3. Paio di anelli di filo di bronzo battuto da due parti, dm. 0,026 (fig. 54). Essendo appaiati non sarei alieno dal pensare che questi anelli debbano interpretarsi come modelli di armille, anzichè come anelli da dito (*anuli*). In tal caso rientrerebbero nel gruppo A e potrebbe loro competere lo stesso nome

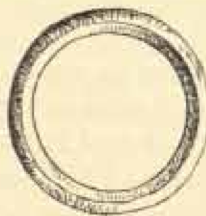


Fig. 54

[22] Di filo ritorto desinente in due globetti è il *torques* del gallo Capitolino (Röm. Mittheil. 1895 taf. II *c*); di filo d'oro liscio e massiccio desinente in due dischi il *torques* gallico della coll. Chigi trovato insieme con un'armilla d'oro e 10 dischi d'oro concavo-convessi, simili a bottoni, che Helbig, forse troppo sollecitamente, spiegò come monete (v. Bull. Ist. 1875 p. 257 sgg.).

storico di μανίακαι al pari dell'anello argenteo n. 40.

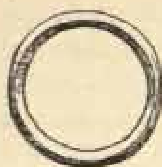


Fig. 55

44. Anello simile ai precedenti, ma più piccolo, dm. 0,020 (fig. 55); forse anello da dito ridotto in proporzione delle presunte armille, di cui ho detto di sopra.

Dalla classificazione degli oggetti del presente ripostiglio, che ho denominato del Genio Militare per distinguerlo da quello di egual provenienza denominato dal marchese Strozzi, e dalla descrizione e illustrazione suesposta risultano i seguenti fatti:

I. Che tutti i modelli d'armi e utensili che compongono questo deposito votivo sono in bronzo battuto (gruppo A), ad eccezione di due che sono invece di bronzo fuso (nn. 38-39 del gruppo B).

II. Che fra i modelli d'armi in bronzo battuto, la maggior parte hanno uno spiccato carattere barbarico, nominatamente celtico o gallico (cfr. gli scudi nn. 2-5; le scuri nn. 12-13; le aste nn. 7-8; le spade e pugnali nn. 15-17), e soli sette carattere etrusco-romano (cfr. scudo n. 1, i due pili nn. 9-10, il gladio n. 14 i coltelli 18-20).

III. Che i modelli di utensili agricoli presentano tutti indistintamente carattere etrusco-romano.

IV. Che tanto i modelli di bronzo fuso del gruppo B, alla cui riproduzione sembra siasi voluta dare una speciale importanza, quanto gli ornamenti d'uso effettivo del gruppo C, dico la fibbia di ferro niellata in argento n. 44 e la fibula di bronzo n. 45, hanno una impronta barbarica e specificamente celtica o gallica.

V. Che nessun oggetto ha una data precisa, ma che ognuno di essi è coerente con l'età etrusco-romana, e tutti insieme richiamano determinatamente i Galli e la famosa battaglia di Telamone del 225 a. C.

Per la questione cronologica sono di somma importanza i tipi dei pili nn. 9-10, il tipo del gladio n. 14, le verghette spezzettate nn. 41-43, la fibula gallica n. 45.

I pili nn. 9-10, essendo appaiati, uno corto o leggero e l'altro lungo o pesante, e ambidue di egual forma, a punta piramidata e bossolo quadro, devono ritenersi anteriori alla riforma mariana. Plutarco (*Marius*) attesta espressamente che Mario al tempo della guerra cimbrica (102 a. C.) riformò il *pilum* romano per modo che la sua testa (βέλος) fosse inastata mediante due chiodi, uno di ferro e l'altro di legno, affinchè conficcandosi nello scudo nemico potesse più facilmente rompersi e divenire inservibile. La riforma mariana del *pilum* esclude pertanto l'inastatura a bossolo, e presuppone l'inastatura a bietta impernata, come nell'esempio di Magonza illustrato da Guhl e Koner (cfr. sopra p. 135).

Il gladio n. 14 deve ritenersi per il suo tipo anteriore alla riforma postannibalica[23]. Come risulta dalla figura e dalla descrizione, corrisponde allo ξίφος leggero greco ed etrusco, ossia al più antico tipo di gladio romano, detto, a cagione appunto della sua forma oblunga e linguata, *lingula* o *ligula* (cfr. Gell. 10 25; Varr. *L. L.* 7, 107). Dopo la guerra annibalica Polibio (VI 23) dichiara che i Romani adottarono la spada più tozza e appuntata degli Iberi, detta μάχαιρα ἰβερική o *gladius hispaniensis*.

Le verghette spezzettate alla maniera dell'*aes rude* e *signatum* quadrilatero rispondono ad un uso religioso che sappiamo essere stato in vigore ancora al tempo di Annibale non solo fra le soldatesche italiche, ma altresì fra le barbariche. Livio (XXVI 11) parla dei soldati stessi di Annibale che consacrarono alla divinità ciascuno un pezzo di *aes rude* in cambio e in compenso dei tesori tolti al celebre tempio di Feronia. Anche nelle tombe del sec. III e della prima metà del II, come ha giustamente notato il Garrucci (*Diss. arch.* I p. 155 sgg.) troviamo continuato l'uso di deporre quale obolo di Caronte un pezzo di *aes rude*; ma dopo la riduzione dell'*aes grave* al peso onciale, e soprattutto

[23]) Intorno l'origine e lo sviluppo di questo tipo di spada ved. Undset, Zeitschr. f. Ethnol. 1890.

dopo la riduzione semonciale (89 a. C.) quest'uso, com'è naturale, si abbandona affatto. Quindi la sua presenza simbolica nel nostro ex voto è per sè stessa un indizio certo che l'autore di esso, almeno mentalmente, riportavasi con la sua dedica ad un'età in cui era di comune uso l'*aes rude* o l'*aes signatum* quadrilatero spezzettato.[24]

Circa la fibula n. 45, Montelius, vedendola or non ha guari nel Museo, affermava che a suo avviso questo tipo non poteva essere anteriore ai primordi del sec. I a. C.; ma per quanto rispetti la sua competenza specialissima in siffatta materia, mi permetto di dubitare di un giudizio così reciso. Se non m'inganno il citato confronto con la simile fibula proveniente dalle tombe galliche di Marzabotto infirma già la sua opinione, non potendo io persuadermi che fra quelle tombe non ve ne sieno di quelle che rimontano al sec. II e forse pure al III a. C. Del resto se anche la data di questo tipo di fibula potesse accertarsi e Montelius avesse ragione di riferirla al sec. I a. C. non verrebbe meno il fondamento alla spiegazione del ripostiglio da me proposta nel *Mus. top.* p. 92, che si tratti cioè di una offerta simbolica in memoria della battaglia di Telamone. Questa mi sembra l'unica spiegazione possibile della presenza di siffatto deposito nel centro di un'edicola sul poggio di Telamone. Invece di trattarsi di una memoria simbolica dedicata subito dopo la famosa battaglia, potrà tutt'al più trattarsi di una memoria simbolica dedicata in un'occasione giubilare, in una festa cinquantenaria o secolare.

A me pare particolarmente chiaro il contrapposto simbolico fra le armi e gli oggetti di tipo ed uso celtico o gallico, e le armi e gli oggetti di tipo ed uso romano. Il contrapposto mi sembra acquistare una significazione ideale molto efficace per il dato e fatto che le armi italiche si riducono allo scudo tondo etrusco, al gladio ed ai caratteristici *pila* romani nominati da Polibio come i principali coefficienti della vittoria. La deficienza delle armi romane in confronto di quelle galliche viene molto significativamente colmata dai mezzi di estrema difesa di cui potevano disporre i proprietari della terra e i lavoratori dei campi: l'aratro, i gioghi dei buoi, la scarpa da carro, le zappe, le marre, le leve, i coltelli comuni.

L'aratro, come rilevai a proposito del ripostiglio Strozzi, è soprattutto eloquente nella glorificazione ideale del fatto di Telamone pel suo richiamo all'aratro di Cadmo e di Echetlo, gli eroi che rappresentavano per eccellenza la lotta contro lo straniero e il trionfo dell'elemento nazionale sulla barbarie. Qui non solo lo troviamo associato alle armi come nel ripostiglio Strozzi, ma è per giunta spezzato intenzionalmente, al pari della *cateia*, la caratteristica scure celtica, al pari dell'*aes rude*. La rottura intenzionale di tali oggetti accresce valore e peso all'offerta simbolica, ove si tratti, come io ritengo, di spoglie o manubie di guerra (*manubiae hostium*), forse la riproduzione in piccolo di quelle spolie (σκῦλα) inviate da Papo a Roma nel 225 subito dopo la battaglia e la strage celtica (Polibio II 30). Solamente qui si sono volute associare alle spoglie celtiche le armi appunto che decisero, a detta di Polibio, del trionfo romano, i gladi corti a doppio taglio e i *pila*, e, a guisa di nota patriottica, si aggiunsero gli utensili agricoli e gli strumenti di lavoro che si poteva presumere avessero impugnato i coltivatori e proprietari della terra, in mancanza di altre armi, per la difesa del patrio suolo.

Ottobre 1898.

L. A. Milani.

[24]) V. le osservazioni da me fatte sul ripostiglio della Bruna in *Riv. ital. di Num.* 1891 p. 110 sgg. Presto avrò occasione di dimostrare, in base a nuove osservazioni e fatti, come sia erronea l'opinione del Chierici, accettata dal Pigorini, *Bull. di Paletn.* 1895 p. 25 sgg. e dal Brizio, *Notizie* 1898 p. 228, che i pezzi quadrilateri interi e spezzati, con e senza segni, dell'Umbria ed Emilia sieno semplici pani da fondere. Secondo ha dichiarato Garrucci ed io pure sostenni e sostengo, sarebbero pani monetari equivalenti all'*aes rude* e *signatum* romano.

4 9



1 2 6 8

SIENA – MUSEO CHIGI

Il Museo del marchese senatore Bonaventura Chigi Zondadari in Siena ha meno di un ventennio di vita; ma, grazie alle molte e sapienti cure spesevi dal nobile suo proprietario, esso può a buon diritto ritenersi una delle collezioni private notevoli d'Italia, non tanto per il numero quanto per la qualità degli oggetti che racchiude. Importante è sopratutto il Museo Chigi per la storia primitiva della parte settentrionale e centrale del Senese; di una regione cioè nella quale le ricerche archeologiche sono state sempre scarse e isolate, e tali a ogni modo da sfuggire quasi completamente all' esame dello studioso. Il marchese Chigi non solo ha raccolto con amore nel suo Museo gli oggetti provenienti dai propri possessi e molti altri che si potè procurare mediante acquisto; ma ha altresì preso nota di numerosi trovamenti andati dispersi, la cui conoscenza sarà di grande sussidio a chiunque prenderà a scrivere la storia di quelle contrade e ne traccerà la carta archeologica.

La naturale cortesia del gentiluomo unita all' interessamento ch' egli porta agli studi storici e archeologici, hanno fatto sì ch' egli accogliesse con sollecitudine la proposta fattagli dal professor Milani di pubblicare via via in questi « Studi e Materiali » una specie di catalogo delle collezioni del suo Museo. Noi siamo lieti di dar principio in questo stesso numero a una tale pubblicazione, incominciando con le

Terrecotte.

Lo studio ce ne fu facilitato dallo stesso marchese Chigi coi molti libri ch' egli possiede su tale materia, e ch' egli pose, come gli oggetti, a nostra completa disposizione.

Alcune di queste terrecotte furono acquistate alla vendita Castellani (Roma 1884).

Tenuto conto della loro provenienza, noi le distribuiremo in cinque gruppi: *a*) Etruria e Lazio; *b*) Magna Grecia, escluso Taranto; *c*) Taranto; *d*) Grecia propria; *e*) Roma (così detti rilievi Campana).

a) Etruria e Lazio.

1-4. Antefisse arcaiche con maschera gorgonica barbata, provenienti da Cere. Il n. 1, alto m. 0,17, ricorda il tipo, però sbarbato, delle metopi di Selinunte. I nn. 2-3 alti in media m. 0,34 mostrano il gorgoneion dentro una cornice a ventaglio con baccellature nere e rosse; il margine inferiore dei tegoli è dipinto, in un esemplare (n. 3) a fogliami con palmetta, nell' altro a meandro. Per il tipo dei gorgoneia 3-4 ved. l' antefissa capuana edita dal Minervini, *Terrecotte del Museo Campano* tav. XXX 2 = Rayet et Collignon, Hist. de la

céram. pl. 16. Il n. 4, frammentario, offre le baccellature anche sotto la gola del mostro.

5. Antefissa. Maschera arcaica di Sileno con orecchie equine, di bello stile. Tracce di color nero nella barba e nel viso. Proviene da Cere. Argilla rossiccia. Alt. 0,175.

6. Pezzo di antefissa, alto m. 0,28, esibente il gruppo acefalo di un Sileno e di una Menade in atteggiamento di danza verso d. (alt. delle figure, senza la testa, m. 0,23). Le due figure si tengono per le mani. Il Sileno è interamente nudo; la Menade porta chitone e mantello gettato sulle spalle coi lembi che ricadono sulle cosce. Il gruppo è analogo per il soggetto a quelli di Falerii (*Notizie* 1896 p. 38 fig. 12), di Conca (ivi p. 37), di Roma (ivi p. 39 fig. 13), di Civita Lavinia (Olympia III p. 37), ec. Per lo stile sembra piuttosto accostarsi agli esemplari di Conca. Proviene anch' esso dall' Etruria Meridionale o dal Lazio. — Un altro gruppo simile vedesi anche sul coperchio del vaso capuano in bronzo di stile ionico edito in *Mon. dell'Ist.* V tav. 25. Cfr. anche il gruppo in terracotta di Olimpia, o. c. taf. VII-VIII, dove però il Satiro ha zampe equine.

7. Bella testina di Sileno con corona di edera, facente parte in origine di qualche gruppo simile al precedente. La testa era inclinata a sinistra come nell' esemplare di Falerii, e doveva essere provvista di un piccolo meniskos, pel quale resta un foro dietro la corona. La barba e i capelli sono neri; le orecchie, rosso-violacee; così i baffi, le labbra e il pizzo sotto il labbro inferiore. Alt. 0,114. Argilla rosso-mattone.

8. Frammento di antefissa ceretana. Testa femminile a trecce spioventi, adorna di due collane dipinte rosse. Forme tondeggianti: mento e fronte stretta. Tipo italico; cfr. l'analoga antefissa ceretana con la maschera di Giunone Caprotina in Panofka, Terracott. des Königl. Museums, taf. 10 = Pottier, Statuettes de terre cuite fig. 77 p. 224. Colori rosso e nero come al solito. Stile del sec. V a. C. Alt. 0,19.

9. Frammento c. s. Testa femminile arcaica alta 0,115. La specialità consiste in ciò che i capelli trattati a ciocche finamente calamistrate sono disposti e legati simmetricamente ai lati del viso in forma di krobylos. Il diadema era decorato di rosette dipinte nere. Tracce di color nero-violaceo nei capelli, di rosso nel viso. Argilla rossiccia. Proviene da Cervetri, come l' esemplare analogo del Louvre edito in Martha, l'Art étr. p. 283 fig. 191.

10. Statuetta di divinità seduta, cinta di diadema, nello stile del sec. VI a. C. Ha le braccia aderenti alla persona e il mantello strettamente avvolto al corpo. Arte andante. Proviene dall' Etruria Meridionale. Alt. 0,30.

11. Testina di stile analogo alla precedente. Cfr. per il tipo: Kekulé, Terracotten von Sicilien p. 44 fig. 22, e taf. VI 1. Residui di color rosso. Alt. 0,15.

12. Maschera di una divinità femminile diademata arcaica, del tipo delle statue antichissime dell' Acropoli. Etruria Meridionale. Alt. 0,17.

13. Bellissima testina femminile analoga alla precedente, ma di lavoro assai più fine. Riproduce il solito tipo delle statue dell'Acropoli, se non che l'occhio mostra l' iride tracciata a compasso. Riproduzione tarda di tipi più antichi. Argilla grigiastra.

14. Frammento di figura femminile recumbente. Restano la testa coi capelli a doppio ordine di ciocche calamistrate e col diadema, il collo e parte del petto con la spalla destra. Tracce di color nero nei capelli; di nero e rosso nel diadema. Con gli stessi colori sono indicati i contorni della veste sulla spalla e sul braccio. Lavoro accurato nello stile del sec. V a. C. Argilla dei vulcani laziali ricca di mica. Proviene forse da Palestrina. Alt. della testa 0,09; lungh. del frammento 0,175.

15. Testina femminile con tutulo, di tipo arcaico, proveniente da Cere. Alt. 0,04.

16. Testa arcaica, facente parte in origine di una statuetta a metà circa del vero.

I capelli sono rialzati a mo' di diadema sulla fronte. Tipo eginetico. Proviene forse da Palestrina. Argilla chiara ricca di pagliette di mica. Alt. 0,17.

17. Maschera giovanile frammentaria, cinta di stephane. Capelli a strie ondulate sulla fronte alla maniera eginetica. Proviene, come molti dei nn. seguenti, dalle stipi votive di un tempio di Giunone a Cere. Argilla giallognola. Alt. 0,14.

18. Statuetta di Minerva seduta su trono a spalliera, alta m. 0,285. Ha l'elmo in capo e lo scudo oblungo nella sinistra; sul petto, l'egida col gorgoneion, ma senza serpi. Veste chitone e mantello. Pare che nella destra tenesse qualcosa; forse il globo. Arte andante: stile del sec. V a. C. Tracce di color nero; argilla giallognola. Provenienza Cervetri.

chitone a fitte pieghe e mantello che dal capo scende e si raccoglie sulle ginocchia. La mano d. posano rigidamente sul ginocchio sin.; nella sin. tengono una colomba (Petersen: un' oca). Ai lati, due ierodule di forme fanciullesche, vestite di mantello che scendendo dalla testa si avvolge intorno alla vita e lascia scoperto il petto fin sotto l'ombellico: quella di sin., in atto di suonare la doppia tibia; quella di d., la lira. Tracce dell'ingubbiatura bianca data all' argilla rossiccia prima della colorazione. — Il Petersen (Röm. Mitth. 1893 p. 347 n. 8) richiama le rappresentanze della Dea Madre raccolte e illustrate dal Conze (Arch. Zeit. 1880 p. 1 sgg. taf. 1-4); il Milani crede potervi riconoscere le figure di Giunone e Venere Feronia.

20. Gruppo di due giovani ierodule sonatrici del doppio flauto e della lira, analoghe a quelle dell' ex-voto precedente. Medesima provenienza. Alt. 0,17.



18 19 20 13 21 42

19. Ex-voto in forma di edicola alta m. 0,39, con frontone sostenuto da due colonne doriche, proveniente dalle stipi votive di un tempio di Giunone a Cere (ved. appresso, ai nn. 23-35). La testata del trave centrale era coperta da una lastra di terracotta come nell' urna volterrana e nell' edicola di Vulci riprodotta in Milani: *Museo topografico* p. 110. I pioventi del frontone erano decorati di antefisse, ora spezzate, e il culmine da un acroterio. Dentro l' edicola seggono due figure gemelle di divinità, dall'aspetto matronale. Hanno capelli spioventi sulle spalle,

21. Busto di divinità femminile seduta, del tipo della Dea Madre (Giunone). È cinta di diadema a triplice serie di bulle a sfoglia d' oro, con ricco monile a pendagli. Veste chitone pieghettato con apoptygma e mantello che si eleva a nimbo dietro la nuca. Nella d. tiene una patera baccellata e ombellicata; con la sin. stringe al seno un bambino nudo. Medesima provenienza; argilla giallognola. Alt. 0,29.

22. Testa di Giunone diademata (ane-

moni e rosette per ornamento). Pendenti a goccia e collana. Il petto della figura è avvolto nell' himation, da cui esce la mano d. immediatamente sotto il fermaglio della collana. Stile, argilla e provenienza come il n. precedente. Alt. 0,23.

23-35. Teste di tipo giunonico, provenienti dalle stipi votive disperse di un tempio di Giunone a Cere (cfr. sul trovamento, Borsari in *Notizie* 1886 p. 38; Rosati F., *Cere e i suoi monumenti* p. 169). Talvolta oltre la testa sono indicate altresì le spalle e la sommità del petto col principio del chitone (nn. 30 e 35). Per il genere degli esemplari pubblicati in *Museum etrusc. gregor.* I tav. LXXI b e tav. LXXII in mezzo. Ved. altresì la testa di donna della splendida antefissa policroma pure trovata a Cervetri, edita dallo Adler, Arch. Zeit. 1872 taf. 41; Rayet et Collignon, Hist. etc. fig. 143). Nel n. 35, che è il più recente di tutti, gli orecchini sono in forma di scudetto con umbone. I nn. 27, 28 recano anche collane a ricchi pendagli: degna di nota è quella del n. 30, il cui cerchio esibisce a rilievo un mascherone fra due figure umane sdraiate. Il n. 34 ha i capelli acconciati a scala sulla fronte e sopra le orecchie. — Residui

30 24 25 23 35 28



31 32 33 26 34 29 27

ornamenti queste teste appartengono al sec. III-II a. C. Alcune però riproducono ideali artistici del sec. V. Così il n. 24, con ricco diadema di anemoni e altri ornati florali, ricorda molto da vicino il tipo dell'Hera Ludovisi. Tutte le teste sono adorne di alti e ricchi diademi a più ordini di rosette (nn. 25, 26, 27, 29) e bulle (n. 23) che dobbiam pensare lavorate con sfoglia d'oro, ovvero a file di acini d'argento intramezzati da bottoni d'oro (nn. 30, 31, 32, 33). Alle orecchie hanno talvolta larghi pendenti di pretto carattere etrusco, in forma di foglie capovolte decorate di borchie e punti a sbalzo (nn. 24, 27, 30; il tipo dei pendenti corrisponde agli esemplari... dell'ammannitura bianca, sulla quale stendevansi poi i colori rosso e nero. Argilla giallognola e rossiccia. Alt. massima 0,33; minima 0,15.

36. Testa di donna giovine di tipo italico, con viso lungo e magro e mento aguzzo (v. fig. a p. sg.). I capelli sulla fronte sono trattati a strie parallele, come nella tecnica del bronzo; lateralmente a ciocche grosse e corte come nelle statue maschili in marmo. Terracotta con sabbie vulcaniche laziali, proveniente forse da Palestrina. Alt. 0,205.

37. Ex-voto in forma di testa femminile proveniente da Palestrina. Resti abbondantissimi della colorazione originaria: ingubbiatura bianca, parti nude rosse,

capelli neri, pupilla bianca, iride nera. Alt. 0,24.

38. Testa giovanile al vero, d'arte mediocre, a tutta scultura. Tipo dell'Alessandro del Museo Capitolino e del così detto Alessandro morente degli Uffizi. È lavorata a stecco e alla brava. Era inclinata a d. e nella parte anteriore è coperta di un leggero strato di color nero,



36 38

il quale, come giustamente suppone il marchese Chigi, deve conseguire dall' ossidazione di una tinta metallica, che in origine imitava forse il bronzo. Alt. 0,32. Proviene con tutta probabilità da Palestrina. Argilla rossa mal cotta.

39. Bella testina di Mercurio, lavorata a stecco, facente parte in origine di una statuetta. Il petaso alato (le ali son rotte) era fermato con una tenia dietro la nuca. Residui di rosso nel viso e nel petaso, di nero nei capelli. Arte del sec. III a. C. Alt. 0,105. Argilla rossa. Proviene da Cervetri.

40. Testina di ariete d'argilla rossocupa lavorata a stecca. Medesima provenienza. Lungh. 0,11.

41. Frammento di una grossa lastra d'applicazione, adibita con tutta probabilità alla decorazione di qualche tempio. Esibisce ad alto rilievo la figura di un guerriero in atto di combattere. Ha lo scudo tondo nella sin., e nella d. protesa (il braccio è rotto sopra il gomito) doveva impugnare la spada. Mancano la testa e le gambe dal ginocchio in giù. Veste chitone con mantelletto, lorica a triplice ordine di pteriges e reca attorno alla vita un cinto metallico a doppia zona, da cui pende sul davanti, a difesa del basso ventre, una larga piastra semicircolare a squame. Arte andante, ma non priva d'effetto, del sec. III a. C. Alt. 0,30; aggetto del rilievo 0,075. Trovata a Chiusi nel disfare un vecchio muro. Sarebbe questo il secondo e più notevole frammento di sculture di questo genere finora trovate a Chiusi. Per l'altro frammento noto ved. Milani in *Mus. Ital.* I p. 93 nota 6.

42. Statuetta di Venere, alta m. 0,35. Riprodotta di sopra a pag. 146. Ha la gamba sin. inarcata sulla destra, e col gomito sin. si appoggia a un'erma giovanile itifallica. Veste chitone a fitte pieghe, il quale lascia scoperta la mammella d., e mantello sovrapposto. Lo sguardo della



41

dea è rivolto in alto. L'acconciatura dei capelli ricorda le statue afrodisiache ed apollinee dell' epoca alessandrina, non che le rappresentanze degli specchi etruschi. La-

voro mediocre. Proviene da Cervetri. Argilla giallastra.

43-45. Due teste di Venere (alt. 0,165 e 0,125), ed una testa di Arianna con grosse bacche di edera nel diadema (alt. 0,215), di lavoro andante, dell' epoca romana.

b) Magna Grecia.

46. Gruppo di ventotto testine d' applicazione, le quali erano attaccate, con altre molte, a un fregio di una tomba capuana del sec. V a. C. Rappresentano i seguenti soggetti: Gorgoneion sbarbato; Sileno calvo; Sileno cinto di benda con orecchie equine; Bacco cornuto o Bacco indiano a orecchie equine, e Bacco semplicemente barbato riconoscibile alla foglia d' edera che ha sotto il labbro inferiore (cfr. pel tipo, coll' aggiunta delle corna, il ciondolo d' oro in Martha, *l'Art étr.* pl. I n. 11). Alt. della testina più grande 0,07; della più piccola 0,032. Residui di color bianco, rosso pallido e rosso cinabro. — Sur un trovamento di simili maschere in terracotta, avvenuto a Nola, ved. *Bull. dell' Ist.* 1829 p. 21. Cfr. inoltre Panofka, Terracott. etc. taf. 47 e p. 136; Pottier, Statuettes etc. p. 213.

47. Grazioso torso di giovine nudo, insistente sulla gamba sin., di tipo e stile prassitelico. È rotto sotto le ginocchia. Argilla rossiccia. Alt. 0,11.

48. Statuetta di donna stante, col corpo che gravita sulla gamba d., vestita di chitone e di mantello avvolto intorno alla parte superiore della persona. Tiene la sin. appoggiata al fianco e con la d. sostiene i lembi dell' himation. Ha i capelli raccolti in nodo dietro la nuca. Arte mediocre. Alt. 0,21.

49. Statuetta di donna vestita come la precedente. Ha il capo cinto di corona d' edera. Tipo solito: cfr. per es. Kekulé, Terracoten von Sicilien, taf. XXIX 3, ec. Resti di color rosso e verde nel vestito. Alt. 0,19.

50. Statuetta di donna stante, col corpo che gravita sulla gamba sin., alta m. 0,21. Veste chitone e mantello che si avvolge intorno alla testa, al collo e alla parte superiore del corpo. La d. ha distesa lungo la persona. Ingubbiatura bianca e resti di color rosa nel vestito.

51. Graziosa testina, rappresentante una giovine donna avvolta nel mantello come nella statuetta precedente. Cfr. pel tipo: Kekulé o. c. taf. XXXIV 3, 4. Alt. 0,055.

52. Statuetta di donna alta m. 0,205. Veste chitone e mantello che lascia scoperta la mammella d. Il braccio sin. tiene appoggiato al fianco e con la d. stringe l' himation all' altezza del petto. Andante. Tracce di color rosa e rosso opaco.

53. Elegante figurina di donna nuda, seduta su roccia con le gambe incrociate.



53

È rappresentata in atto di acconciarsi i lunghi capelli disciolti. È adorna di alta e ricca stephane, di una collana e di varie

armille. Per ornamento della persona reca una specie di tracolla, formata di due grandi correggie di cuoio con ornati concentrici impressi, che si incrociano sul petto. Nel punto d'incrocio è una grossa borchia metallica. Tali correggie a tracolla sono ovvie sui vasi dipinti dell'Italia meridionale, specialmente pugliesi, dei quali la nostra statuina è contemporanea. Argilla rosso-cupa. Resti di color giallo-rossiccio. Alt. 0,172.

54. Graziosa statuina di giovinetta stante, con la gamba sin. inarcata sulla destra, il braccio d. pendente, la mano sin. appoggiata sull'anca. Veste un semplice chitone con apoptygma cinto, sostenuto a sin. da una correggia che dalla spalla gira sotto l'ascella. Dietro la testa della figurina il fondo si spiega a mo' di ventaglio, con vari ornati a spirale. Andante. Argilla giallognola. Alt. della figura 0,17.

55. Maschera di Medusa di tipo tardo, proveniente da Ruvo. Nodo frammentario di serpi sulla fronte. Formava la decorazione del corpo di qualche gran vaso del genere di quelli ben noti di Canosa: cfr. Rayet et Collignon, Hist. de la céram. p. 337 = Pottier, Statuettes de terre cuite, p. 210. Altri esemplari: Masner, Samml. ec., n. 448, taf. X. (maschera di Medusa); Collection Gréau, Terrecuites, n. 87 (maschera d'Io) ec. Sull'ingubbiatura bianca erano stesi i seguenti colori: rosa e nero nelle ali e nei capelli; giallo nelle parti nude; nero nelle sopracciglia; rosso nelle labbra e negli occhi. Argilla chiara. Alt. 0,21.

56. Ex-voto proveniente da Ruvo. Busto di divinità muliebre, munita di kalathos, e vestita di chitone dorico con apoptygma liscio. Le braccia sono nude. I lobi delle orecchie sono forati per l'aggiunta di pendenti metallici. Spessa ingubbiatura bianca; tracce di color rosso nei capelli e nella bocca. Andante. Argilla chiara. Alt. 0,28.

57. Ex-voto proveniente da Sparanise. Bella testa femminile al vero, con i capelli spartiti sulla fronte e velo. Argilla rossiccia. In alcuni altri esemplari dello stesso genere restano tracce abbondanti di colorazione rosso-carminio e nera. Alt. 0,27.

c) Taranto

I. Antefisse e rilievi.

58. Gorgoneion di tipo intermedio, con lingua ancora sporgente e due serpentelli fra le chiome al di sopra della fronte. Argilla giallognolo-chiara. Alt. 0,18.

59. Gorgoneion di tipo più sviluppato. Non ha la lingua sporgente e i due serpentelli sulla fronte sono intrecciati coi capelli. Argilla c. s. Alt. 0,16.

60. Altro gorgoneion analogo al precedente, di lavoro più andante. Mancano i serpi. Argilla rossiccia. Alt. 0,17.

61. Gorgoneion del tipo più recente, coi capelli arruffati e due serpi laterali che si drizzano fra i medesimi. Residui di color rosso negli occhi e nella bocca; di azzurro nel collo e fra i capelli. Alt. 0, 15. Argilla bianchiccia.

62. C. s. Mancano i serpentelli fra le chiome. Alt. 0,165.

63-64. Gorgoneia di stile libero, con maschera leonina sul capo e alette ricurve laterali. Cfr. pel tipo l'antefissa ruvese edita in *Mon. dell'Ist.* III tav. 8, 2. Alt. 0,16. — Esemplari identici di antefisse tarentine furono non bene interpretati dal Lenormant (Gaz. des beaux Arts 1882 p. 212) per Onfale, dall'Anderson e dall'Evans (I. H. S. 1883 p. 119 pl. XXXII; 1886 p. 33) per Herakles[1].

65. Maschera di Io con piccole corna sulla fronte, orecchie bovine, orecchini a goccia e collana, nello stile del sec. III a. C. Argilla rossiccia. Alt. 0,18. — Altri esemplari del Museo di Oxford in Evans o. c. p. 33.

66. Maschera di donna di tipo gran-

[1]) [Ritengo che questi mascheroni rappresentino Kyrene e produrrò in altra occasione gli argomenti su cui fondo tale opinione. Si confronti intanto l'accenno in questi « Studi » p. 24 e si rifletta come per Kyrene gorgonica sieno appropriati la spoglia leonina, il tipo calmo e le ali e come questa dea possa mettersi in relazione religiosa con l'origine dorica di Taranto e di altre città italiote. L. A. M.]

dioso, con lunghe trecce e pendenti a goccia.

67. Maschera femminile, con capelli legati a ciuffo sulla fronte e scendenti in trecce sulle spalle. Orecchini a rosetta. Sul collo è indicato l'orlo del chitone. Alt. 0,10.

68. Maschera di Satiro a orecchie equine e capelli irti. Alt. 0,165.

69. Splendida testa a rilievo, segata nella parte superiore, appartenuta ad una



69

figura rappresentante con molta probabilità una ierodula danzatrice. Il marchese Chigi dice di aver veduti i piedi della figura intera. Nel rapido movimento della danza i capelli svolazzano al vento dietro la nuca, la bocca è semiaperta per la frequenza del respiro. Il trattamento delle forme del viso e l'espressione di questo rivelano l'arte alessandrina. Il modo come son trattati i capelli ha riscontro con una testa virile del rilievo marmoreo, pure proveniente da Taranto, edito dal Bienkowski nei Jahreshefte des oesterr. arch. Inst. I p. 22 fig. 24. Argilla rossiccia. Alt. 0,215.

II. Ex-voto

α) *Divinità.*

70. Rozza figura di divinità seduta su trono a spalliera, con il kalathos in testa, le braccia distese sulle ginocchia. Arcaica. Ingubbiatura bianca; contorno del vestito e dei piedi in rosso vivo. Argilla giallastra. Alt. 0,18.

71. Testina del tipo delle statue antichissime dell'Acropoli. Argilla giallastra. Residui di color rosso nel viso. Alt. 0,06.

72. Figurina frammentaria di divinità stante, del tipo delle statuette dell'Acropoli, dichiarate dal Winter, Arch. Anz. 1893 p. 141. Diadema di foglie acuminate; trecce spioventi sulle spalle e sul petto; chitone con apoptygma che lascia nuda la mammella sin. Con la sin. abbassata la dea solleva la veste; nella d., accostata al petto, tiene un bocciolo di fiore. Tracce di color rosa nella veste. Argilla rossiccia. Alt. 0,15.

73. Testina analoga alla statuetta precedente. Argilla giallognola. Alt. 0,075.

74. Graziosa testina di Afrodite, coperta della cuffia, con i capelli disposti a masse ondulate sulla fronte. Stile del sec. V. Argilla giallastra. Alt. 0,10.

75. Figurina di tipo analogo alla precedente; ma di lavoro andante e di stile più tardo. Argilla rossiccia. Alt. 0,07.

76. Minerva. Bella testina a tutta scultura, con l'elmo a mo' di berretto frigio, di cui è rotta la punta. Stile del sec. IV. Argilla rossiccia. Alt. 0,085.



78

77. Busto di divinità femminile matronale, con alto polos, in chitone e mantello. Analogo per lo stile all'ex-voto di Ruvo,

qui descritto sotto il n. 56. Argilla rossiccia. Alt. 0,15.

78. Sileno (ved. fig. a p. antecedente), panciuto e calvo, con alti calzari, mantello dietro la schiena, coppa nella sin., è rappresentato in atto di trascinare per le corna una capra riluttante a seguirlo. Lavoro andante, ma d'effetto. Argilla rossiccio-scura. Alt. 0,12; lungh. 0,13.

79. Gruppo frammentario di Sileno calvo e panciuto, a orecchie equine, recante in



79

braccio (?) una figurina di fanciulla, vestita di lungo chitone. Andante. Alt. 0, 095.

β) Presunti personaggi eroicizzati[1]

1) Figure barbate recumbenti, nello schema del silicernio.

80. Mezza figura di tipo primitivo: cfr. Arch. Zeit. 1882 p. 286 fig. 1; *Ann. dell'Ist.* 1883 tav. d'agg. O fig. 1. Ha la barba aguzza e liscia, e una ghirlanda formata di grossi chicchi infilati. Con la punta delle dita della mano sin. sostiene una patera. Il petto è per metà avvolto nel mantello. Argilla giallastra. Alt. 0,205.

81. Testina analoga per lo stile alla precedente, ma di conservazione molto migliore. È ornata di una singolare corona, formata di cinque grossi boccioli di rosa (o di loto?) appiccicati fra i capelli con le punte in giù. Argilla rossiccia. Alt. 0,07.



81

82. Testa di tipo dionisiaco, con fine barba a ciocche ondulate, stephane con grosse foglie pendenti. La figura pare abbia gli occhi chiusi come la testa edita in Arch. Zeit. 1882 p. 292. Stile severo. Argilla rossiccia. Alt. 0,08.

83. Altra testa di tipo dionisiaco a lunga barba aguzza, cinta di triplice corona, in cui sono fori simmetrici per rosette o altri ornati in metallo. Stile dei vasi dipinti a figure nere: cfr. per es. la testa di Dionysos sull'anfora: *Mon. dell'Ist.* VI tav. 7. Argilla rossiccio-chiara. Alt. 0,10.

84-90. Frammenti, specialmente teste, riferibili a figure barbate recumbenti; ma di tipo assai più sviluppato delle precedenti. Barba e capelli son espressi regolarmente. Le teste sono ornate di un'alta stephane e di tenia a nastri pendenti sulle spalle, con rosette nei punti d'attacco dei medesimi e nel mezzo della fronte; palmetta al sommo di questa. Argilla rossiccia e giallognola. Alt. media 0,08.

[1]) Abbiamo raccolto in questa categoria, dividendole in varie sezioni, le figure recumbenti e le altre affini, che dopo gli studi del Wolters e del Dümmler (Arch. Zeit. 1882 p. 285-300; *Ann. dell' Ist.* 1883 p. 194-200) sono generalmente interpretate per rappresentanze del morto eroicizzato. L'indole di questa nostra descrizione non ci consente di prendere in esame il significato del soggetto espresso in tali terrecotte, l'aggiunta però della voce « presunti » all'intestazione di questo gruppo di terrecotte, dimostra che noi teniamo nel debito conto anche le ragioni addotte dallo Evans (I. H. S. 1886 p. 9 sgg.), il quale, tornando in parte al concetto già espresso dal Lenormant (Gaz. arch. 1881-82 p. 163 = Gaz. des beaux Arts, 1882 p. 210-11), inclina a riconoscervi figure di divinità ctoniche, dedicate come ex-voto nei templi in onore e a pro dei defunti. Alcune teste, appartenenti senza dubbio alle figure di donne che si trovano non di rado sedute sulla cline in unione alle figure virili recumbenti, sono descritte alla categoria γ, sotto ai nn. 120-24, 127-30.

91. Testina come le precedenti, ma di tipo ancor più progredito. Le rosette non sono stilizzate, ma espresse coi petali secondo natura. Argilla rossiccia. Alt. 0,09.

92. Splendida testa di tipo dionisiaco, adorna di diadema a doppio cercine ondulato di sfoglia d'oro, e della solita tenia a nastri ricadenti sulle spalle, con rosette laterali finissime ed elegantissime, espresse come nel n. precedente. Gli occhi socchiusi, la bocca semiaperta, le forme piuttosto magre delle gote, danno al viso un'espressione altamente patetica, e ne temperano la solenne grandiosità. Epoca alessandrina. È uno de' più bei pezzi di tutta la collezione. Argilla rossiccia. Alt. 0,14. — Un'altra testa analoga a questa per lo stile e per la decorazione vedasi in Lenormant, Gaz. arch. 1881-82 p. 159 = Gaz. des beaux Arts 1882 p. 209.



92 93

93. Altra bellissima testa di tipo semitico. Il naso è rotto, come gli ornamenti fra i capelli. La barba è trattata a lumachelle, non così i baffi prolissi e i peli sotto il labbro inferiore. Anche i capelli sono lavorati a strie parallele ondulate. L'espressione realistica del viso, la diversa maniera di trattare i capelli e la barba, che sembra accennare a una moda, danno alla testa uno spiccato carattere d'individualità. L'argilla è identica nel colore e nell'impasto a quella del n. precedente, con cui la nostra testina conviene anche per l'epoca e lo stile. Alt. 0,10.

94. Piccola figura intera del tipo dell'uomo barbato recumbente, ma d'arte dozzinale. Alt. 0,085; lungh. 0,105.

2) Figure giovanili recumbenti, nello schema del silicernio.

95. Torso nudo; le braccia sono spezzate poco sopra i gomiti. Tipo arcaico: cfr. Arch. Zeit. 1882 p. 288 e taf. 13, 4. Diadema a chicchi infilati, forse sormontato nel mezzo da un ornato a tridente come in uno dei citati esemplari dell'Arch. Zeitung. Argilla giallastra. Alt. della testa 0,07.

96-97. Due mezze figure di tipo più sviluppato del n. precedente. Una di esse ricorda per l'ornamento del capo l'esemplare in Arch. Zeit. 1882 taf. 13, 5; l'altra ha una corona d'edera. Argilla giallognolo-rossiccia.

98. Testina analoga alle precedenti, con rosette nella corona, più una benda, lavorata a parte, che le ricinge la fronte. Argilla rossiccia. Alt. 0,06.

99. Elegantissima testa di stile severo. Per il tipo cfr. Arch. Zeit. 1882 taf. 13, 5. I capelli scendono in trecce ai lati del viso. Ghirlanda di foglie sormontata da un giro d'ornamenti a spicchi; al di sotto, la solita tenia a nastri ricadenti lateralmente. Rosette e acroterio di palmetta. Argilla giallognola. Alt. 0,06.

100. Mezza figura. Aveva la parte inferiore del corpo avvolta nel mantello. Tazza nella mano sin. Tenia come sopra e ghirlanda con ornato a tridente in mezzo alla fronte. Argilla rossiccia. Alt. 0,15.

101-107. Frammenti analoghi al n. precedente. Ornamento a palmetta sul capo: rosette alla tenia, coi petali espressi secondo natura come nei nn. 103-4. Argilla rossiccio-scura. Alt. 0,07 — 0,05.

108. Bella testa, notevole anche per la conservazione dei colori originari. Era leggermente inclinata a sin. come nel frammento analogo: Arch. Zeit. 1882 p. 315 fig. 51. Tenia, e corona ornate di tre rosette. Restano abbondanti tracce di finissima ingubbiatura bianca e di color rosa

nel viso e nelle rosette. Argilla rossiccio-chiara. Alt. 0,105.

109-111. Altre tre testine analoghe per lo stile alla precedente, ma con sola ghirlanda di foglie. Argilla giallognola e rossiccia. Alt. 0,05-0,07.

112. Figura intera di giovine recumbente. Ha una patera nella d. A' suoi piedi sta seduta una fanciulletta, in chitone. Lavoro andante e di stile tardo. Argilla grigia. Alt. 0,11; lungh. 0,12.

3) Figure diverse di presunti personaggi eroicizzati.

113. Parte del petto, con la spalla e il braccio sin. avvolto nel mantello, di una figura virile, la quale, a quel che sembra, s'appoggiava ad altra figura con barba e baffi prolissi, coperta d' una specie di alta tiara. Il frammento offre grandissima analogia con un gruppo del Museo di Taranto, edito dal Petersen: Röm. Mitth. 1897 tav. VII, esibente la figura di un giovine, di tipo analogo, disteso sul corpo di un Centauro. La testa del Centauro, a parte la copertura del capo, è similissima a quella del frammento chigiano. Alquanto danneggiato. Argilla rossiccia. Alt. 0,14.


113

114. Testa frammentaria munita di una specie di tiara analoga a quella del n. precedente, col quale conviene altresì pel tipo. È rotta sotto il naso. Argilla rossicia. Alt. 0,085.

115. Parte superiore di un giovine interamente nudo, coperto il capo di una maschera di leone. Anche questo frammento, come dimostra l'inclinazione del corpo, apparteneva a una figura semisdraiata. Le forme molli, quasi femminili, del viso e del corpo, che però nella nostra incisione sono riuscite alquanto più accentuate che nell'originale, sembrano escludere che siasi voluto rappresentare Herakles. Figure femminili analoghe al nostro frammento per l'attributo della pelle di leone, sono state spiegate dal Dümmler come imagini di Artemis: *Ann. dell' Ist.* 1885 p. 201; cfr. ivi tav. d'agg. P 5; *Monumenti*, tavv. 55, 1 e 56, 11. Alcune teste del medesimo tipo erano però già state riferite giustamente dal Wolters a figure maschili: Arch. Zeit. 1882 p. 318. Argilla rossiccia. Alt. 0,14.

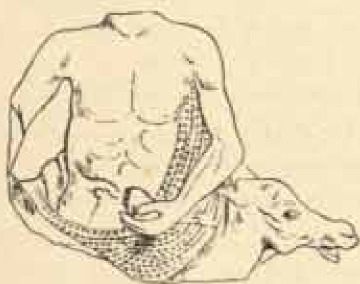

115

116. Figura frammentaria di giovane seduto, quasi sdraiato, sul corpo di un ariete. Si appoggia col gomito sinistro sulla testa, coronata di bende, dell' animale; nella mano d. tiene una coppa. Ha la parte


116

inferiore del corpo avvolta nel mantello che gli scende dalla spalla sin.; il petto è nudo. L'attributo della coppa e la posizione della figura, identica a quella dei personaggi recumbenti su cline, escludono che possa esservi rappresentato Frisso. Argilla giallognola. Alt. del frammento 0,19.

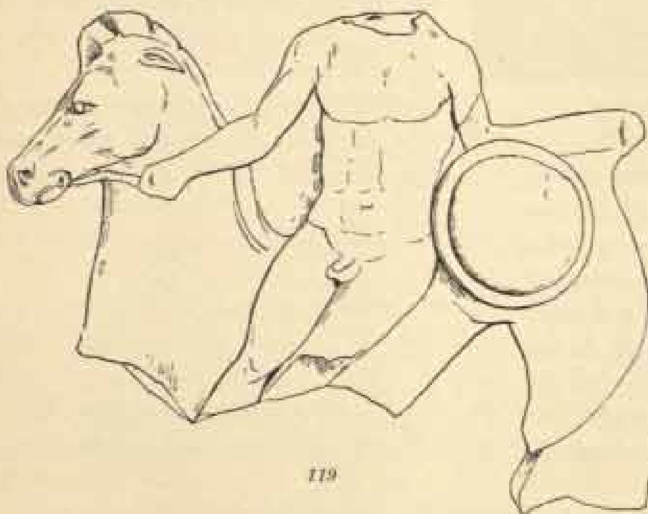
117. Gruppo frammentario analogo al precedente, se non che l'animale su cui l'uomo siede non è un ariete, ma, per



117

quanto pare, un cammello. Oltre a ciò il mantello è trattato a punti rilevati, per indicare probabilmente una pelle di animale. Argilla rossiccia. Alt. 0,12.

118. Cavaliere a galoppo verso sin. Tiene con la sin. le redini e, appoggiando la d. sul dorso del cavallo, volge la persona allo spettatore. Ha in testa il pileo e dietro



119

la schiena la clamide svolazzante. Cfr. un esemplare analogo in Arch. Zeit. 1882 p. 314. Argilla rosso-scura. Alt. 0,20; lungh. 0,155.

119. Gruppo frammentario di un giovane interamente nudo, seduto di fianco, con le gambe a sin., sopra un ippocampo. Per una posa simile, ma in direzione inversa, cfr. il famoso gruppo di Locri: Ant. Denkm. I taf. 52. Il giovane tiene con la d. le briglie; nella sin. ha lo scudo rotondo. Stile del sec. IV a. C. Il gruppo ricorda molto da vicino le rappresentanze di cavalieri che si veggono su tutta una serie di didrammi tarentini del sec. IV: Evans, Horsem. of Tarent. pl. II 7; III 5, 9, 14; VII 9 ec.; e più specialmente ancora la figura di Taras sul delfino nel rovescio di talune di quelle monete: Evans o. c. tav. III 3, 4. Alt. 0,17; lungh. 0,20.

γ) *Figure femminili.*[1]

120-124. Teste di donne a trecce spioventi, con alto polos e pendenti, nello stile del sec. V-IV a. C. Argilla rossiccio-scura. Alt. da 0,065 a 0,45. — Alcuni esemplari completi del Museo di Napoli mostrano che simili teste di donna provengono da figure sedute ai piedi dell'uomo recumbente su cline.

125. Bella testa di giovane sacerdotessa (?), coperta di tiara aguzza, con due nastri laterali scendenti sul collo e due rosette nel punto di attacco dei medesimi. Stile del sec. IV a. C. Argilla rossiccia. Alt. 0,14.

126. Testa di giovine donna cinta della tenia a capi ricadenti sulle spalle, e di un duplice diadema a sfoglia d'oro ondulata con acroterio, ora rotto, nel centro. Alquanto corrosa nella superficie. Argilla rossiccia. Stile del sec. IV a. C. Alt. 0,13.

127. Statuetta frammentaria di donna diademata, con chitone cinto. Tiene nella mano sin., a quel che pare, un pomo. Stile tardo. Argilla rossiccia. Alt. 0,09.

[1]) Cfr. sopra p. 152 nota 2.

128. Graziosa testina cinta di corona vegetale intrecciata a una tenia. Bello stile del sec. IV a. C. Argilla rossiccio-scura. Alt. 0,07.



125

129. Altra testina analoga alla precedente con la corona tutta di foglie. Alt. 0,06.

130. Torso di donna in atto di allattare un bambino che sostiene col braccio sin. Gettata sulla schiena e sulle spalle reca una mantellina, lavorata a parte. Argilla rossiccio-scura. Alt. 0,12.



131



133

131. La metà superiore di una giovine donna seduta. Recava sul capo una corona ora andata perduta. Capelli a lumachella: orecchini a rosetta con grosso pendente a goccia; chitone con apoptygma e mantelletta gettata sulle spalle in modo da formare una specie di collettone. Lavoro elegante del sec. IV-III a. C. Alt. 0,19.

132. Testina a tutto tondo analoga alla precedente. Alt. 0,10.

133. Parte superiore di una figura femminile senza diadema, vestita di chitone con apoptygma e di mantello che, avvolgendo le spalle e le braccia della figura, forma dietro la testa e sul petto della medesima una specie di alto bavero o collettone. Molto elegante: stile del sec. IV-III a. C. Argilla giallognolo-chiara. Alt. 0,13.

134. Testina analoga ma più grossa della precedente. Alt. 0,08.

δ) Soggetti varii e di genere.

135. Ierofante o Coribante. Figurina comica di uomo a lunga barba e ventre obeso, viso piatto, coperto il capo di una specie di tiara, e avvolto soltanto il basso ventre e le cosce in un breve mantelletto. È ritto in piedi e tiene nella sin., in posa ieratica, un grosso tympanon; con la d., di cui si conserva appena traccia, pare sostenesse un kantharos. Lavoro andante. Argilla rossiccia. Alt. 0,105.



135

136. Figurina frammentaria di attore comico (servo) a maschera di vecchio con exomis. Tiene sotto il braccio sin. un oggetto rettangolare non ben chiaro (forse uno *scrinium*). Argilla grigia. Alt. 0,10.

137. Figurina, spezzata sotto le ginocchia, di un vecchio schiavo comico, con lineamenti rugosi. Vestito di chitone cinto e rimboccato alla vita, reca sulle spalle un ariete, a quel che pare, morto. Pro-

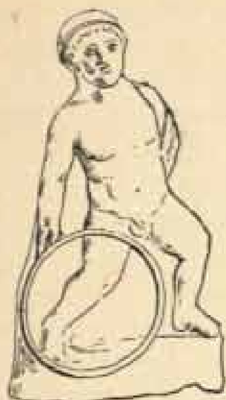


136



137

babile caricatura delle divinità criofore. Lavoro andante, ma d'effetto. Argilla rossiccia. Alt. 0,10.


139

138. Gruppo di due giovani lottatori. Il vincitore ha afferrato l'avversario per la cintola e si sforza di gettarlo a terra. Lavoro molto andante. Argilla rossiccia. Alt. 0,10.

139. Un fanciullo con una specie di cuffia in capo e un mantello ripiegato sul braccio sin. si avanza rapidamente spingendo con la d. il cerchio. Lavoro andante. Argilla giallastra. Alt. 0,13.

140. Un fanciullo in piedi, con mantelletto ripiegato sul braccio sin., tira con la d., a quel che sembra, un carrettino. Lavoro andante. Argilla rossiccia. Alt. 0,09.

141. Putto, in breve chitone cinto e rimboccato alla cintola, solleva a stento con le due mani una grossa anfora vinaria. Argilla rossiccia. Alt. 0,10.

142. Puttino gettato bocconi sopra un maiale a cui si abbranca. Lavoro molto andante. Alt. 0,05.

143. Una donna seduta dinanzi al tavolo da lavoro (?), pare intenta a insegnare il giuoco del cerchio ad un bambino, seduto in terra in faccia a lei. Lavoro molto andante. Argilla giallognola. Alt. 0,08.

144. Giovine donna nuda in atto di lavarsi alla fontana. Argilla rossiccia mal cotta. Alt. 0,105.

145. Giovine donna in chitone e mantello cinto alla vita, in atto, a quel che pare, di lavarsi al *labrum*.

146. Figurina acefala di danzatrice, in lungo chitone con apoptygma. Argilla rossiccia. Alt. 0,08.

147. Piede sinistro di donna, a cui aderisce un lembo del chitone. Lavoro assai fine. Argilla rossiccio-cupa. Alt. 0,09.

148. Testina di cavallo in rilievo, forse proveniente da un gruppo come quello edito in *Mon. dell' Ist.* XI tav. 55, 2.

d) Grecia propria.

149. Busto votivo proveniente dalla Beozia (vendita Castellani 1884; Catalogue n. 508). È vuoto nella parte posteriore ed ha pareti molto sottili. Il rilievo è poco sentito. Argilla rossiccio-scura. Alt. 0,38. Rappresenta una divinità femminile col polos in testa. I capelli, disposti a masse ondulate e simmetriche sulla fronte, ricadono lateralmente sulle spalle in due colonne espresse a strie orizzontali alla maniera egizia. La figura veste finissimo chitone ionico, sul quale è messa una specie di pellegrina, di stoffa grossa e liscia, aperta ai lati per dar passaggio alle braccia. Ha le mani simmetricamente e ieraticamente accostate al petto, e fra il pollice e l'indice della mano sin. stringe un boccio di fiore.


149

L'attributo del fiore e il carattere della figura fanno pensare a un'imagine di Demeter o di Kora. Veggansi due busti beotici analoghi, sebbene di tipo alquanto più sviluppato, uno con la stessa acconciatura di capelli e con pellegrina simile, l'altro con simile posa delle braccia, in Heuzey, Figurines de terre cuite du Louvre pl. 19 nn. 3 e 1. Il tipo della testa si connette strettamente a ideali attico-fidiaci. Si confron-

tino per es. la così detta Athena Lemnia di Bologna: Furtwängler, Meisterw. taf. III, e specialmente il busto in gesso di Dresda, replica dell' Athena Hope: Furtwängler o. c. taf. IV A e p. 106 sgg.

150. Graziosissima statuetta proveniente da Tanagra. Rappresenta una giovine donna mollemente sdraiata, che si appoggia col braccio sin. a una roccia, sostenendosi con la mano il capo, in attitudine melanconica e pensierosa. Il braccio d. ricade inerte sulla gamba d. leggermente inarcata e accavallata sull' altra. È vestita di chitone cinto, che lascia scoperta la mammella d., e di mantello avvolto intorno alle gambe. Argilla finissima di color rossiccio, a ingubbiatura bianca. Lungh. 0,15; alt. 0,092. — Un' altra Tanagra simile può vedersi in Terracott. im berl. Museum, taf. 22 = Pottier, Statuettes ecc., p. 82 fig. 32.

c) Roma

(così detti rilievi Campana).

151. Testa femminile sorgente da foglie d' acanto. Variante del fregio: Campana, *Opere in plastica* tav. XII.

152. Torso di donna in chitone doppiamente cinto, sorgente di mezzo a tralci e girali.

153. Frammento con putto alato che sostiene encarpi. Cfr. Campana o. c. tav. XV, figurina centrale.

154. Frammento con mezza figura della Vittoria in atto di mescere ad Apollo citaredo. Cfr. Campana o. c. tav. XVIII. Tracce di color rosso e rosso-violaceo negli ovoli della cornice e nei capelli della figura; di verde nel vestito di questa.

155. Figura frammentaria di Satiro coronato di edera, simile a quello con l' anfora in collo: Campana o. c. tav. XXXIII. Forse in luogo dell' anfora il Satiro teneva un tirso.

156. Frammento coi Satiri vendemmiatori. Cfr. Campana o. c. tav. XXXIX.

157-58. Frammenti di fregio esibente un Satiro imberbe, inginocchiato, in atto di gettare dei grappoli d' uva dentro una grande anfora a corpo baccellato ed altri Satiri barbati che vendemmiano.

159. Figura acefala del Satirisco che si accinge a incoronare di grappoli d' uva un' erma itifallica di Bacco. Cfr. Campana o. c. tav. XLIV.

160-61. Figura quasi completa della Stagione che afferra con la d. per le zampe davanti un agnello. Cfr. Campana o. c. tav. LXII, in mezzo.

162. Bellissimo frammento esibente quasi intera la figura di una Nereide sul delfino, col manto svolazzante in arco dietro la persona. Tracce di azzurro nel fondo.

163. Frammento con la Vittoria sacrificante un toro. Cfr. Campana o. c. tav. LXXXIV.

164. Lastra da coronamento d'edificio. Vittoria fra spirali e altri ornati, in parte a giorno. Un esemplare identico è riprodotto in modo affatto insufficiente in D'Agincourt, Recueil de fragments de sculpt. ant. en terre cuite, pl. X, 2.

165. Due terzi circa della figura di Genio alato che si libra nell' aria. Cfr. Campana o. c. tav. LXXXVIII, a sinistra.

166-67. Frammenti di fregi e cornici ornamentali, con leggere varianti delle rappresentanze. Cfr. Campana o. c. tavv. XCIV-XCVI.

168. Gran maschera di Medusa marina con delfini fra i capelli. Cfr. Campana o. c. tav. CII. Era originariamente dipinta in giallo e oro.

169. Torso di Canefora. Cfr. Campana o. c. tav. CVI, figura a destra.

170. Bellissimo frammento esibente la testa e il braccio sin. di una Canefora rivolta a d. Dal cestello che ha sul capo pendono tenie. Per lo stile della figura e la finezza dell'esecuzione questo frammento differisce completamente da quello che precede e dall' esemplare intero: Campana tav. CVI. Riproduce un tipo artistico greco del sec. V-IV a. C. — Resti abbondanti della colorazione primitiva: nero, violaceo, rosso e giallo.

171. Figura di ierodula danzatrice. Leggera variante nel vestito e nella posa dalla figura del fregio: Campana o. c. tav. CVII, a sinistra. Anche la cornice, a palmette riunite da semicerchi, è diversa dall'esemplare Campana.

172. Frammento. Figura femminile alata in atto di suonare il doppio flauto. Variante del fregio: Campana o. c. tav. CXI.

173. Frammento con figura di sfinge accovacciata verso d. Variante dei fregi: Campana o. c. tav. CXIII.

174. Bellissimo frammento di lastra, spessa circa cm. 5, esibente in profilo a sin. la testa di Minerva con l'elmo corinzio in capo.

Ai rilievi fin qui descritti dobbiamo aggiungere:

175. Piccolo sgocciolatoio da tetto, esibente la figura di un mastino, con campanaccio legato al collo. Esemplari analoghi possono vedersi in Von Rohden, Terracotten von Pompeji p. 5 sgg.

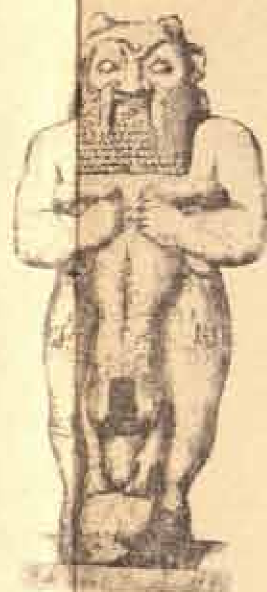
G. Pellegrini.



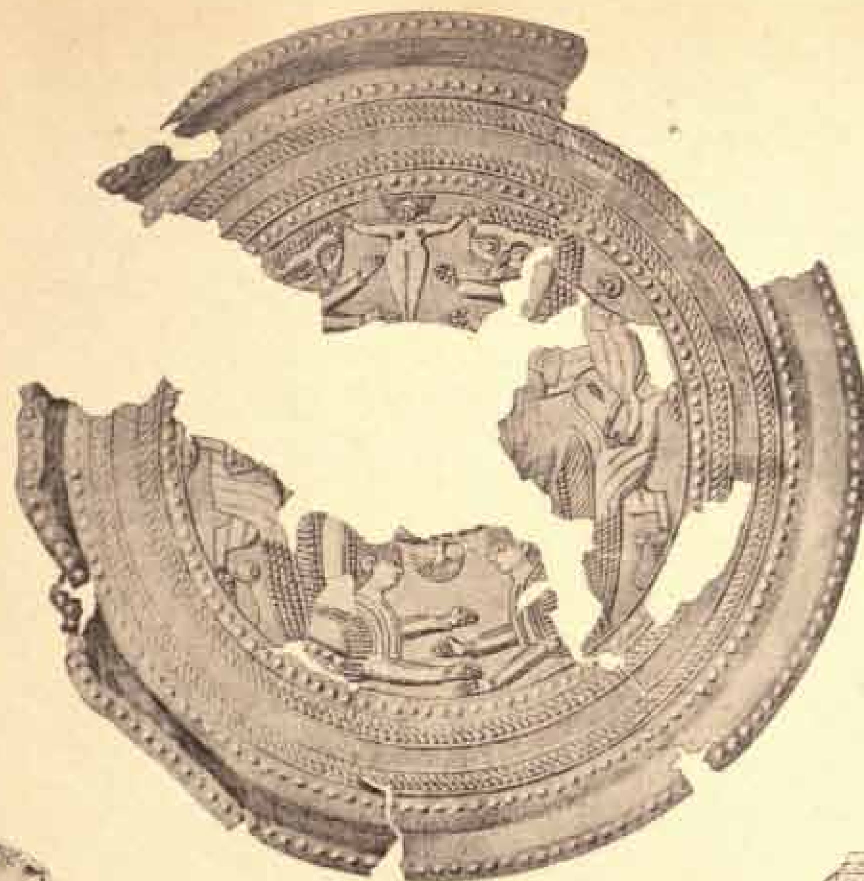
7



1



6



7



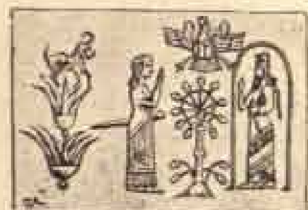
9



4



16



3



15



10



2



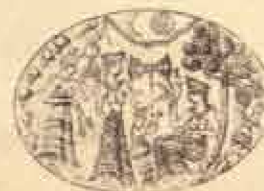
5



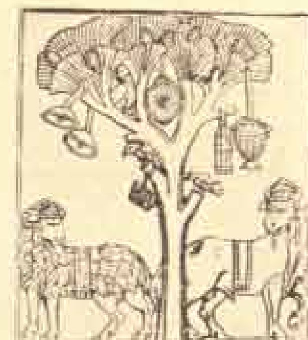
8



12



13



14



11

Fototipia Ciardelli, Firenze





ARTEMIS DI CASTIGLION DELLA PESCAIA
NEL MVSEO ARCHEOLOGICO
DI FIRENZE

STUDI E MATERIALI

DI

ARCHEOLOGIA E NUMISMATICA

PUBBLICATI PER CURA

DI

LUIGI ADRIANO MILANI

VOLUME I – PUNTATA II
con V tavole e oltre 170 figure nel testo.



1901

DEPOSITO GENERALE PRESSO LA LIBRERIA
B. SEEBER SUCC. LOESCHER & SEEBER
Firenze 20 Via Tornabuoni.

CONTENUTO

APPENDICE MUSEOGRAFICA

Per il legatore:

Il primo foglio p. I-VIII va sostituito al foglietto p. I-IV della Puntata I.



STUDI E MATERIALI

DI

ARCHEOLOGIA E NUMISMATICA

PUBBLICATI PER CURA

DI

LUIGI ADRIANO MILANI

VOLUME I

con oltre 330 figure nel testo e VIII tavole



FIRENZE

TIPOGRAFIA DI G. BARBÈRA

1899-1901

FAVENTE

LAVRA COMPARETTI MILANI

VX· DIGN· KAR·

OPTVMO OMINE



PREFAZIONE

Il titolo della presente pubblicazione e il contenuto di questo primo volume rivelano gli intendimenti che mi sono prefisso nell'intraprenderla.

Mi propongo da un lato di collaborare con le altre pubblicazioni congeneri alla illustrazione e interpretazione del materiale archeologico, portando, per quanto si può, nella ricerca scientifica il contributo di nuove idee e di nuovi fatti, traendo profitto dalla specializzazione degli studi e mirando a quella sintesi, di cui si sente ormai il bisogno e alla quale il progresso della scienza via via conduce.

Dall'altro lato intendo di offrire nuovi materiali di studio mediante la descrizione oggettiva e con l'illustrazione di monumenti sconosciuti, poco noti o mal noti. A questo fine è rivolta pure l' « Appendice Museografica ». In quest'Appendice, stampata in caratteri più piccoli e a due colonne, darò la preferenza alle serie aventi come una unità a parte, quali ripostigli, suppellettili di tombe, collezioni di ori, argenti, ambre, avori, ossi, piombi, pietre incise, sigilli, pesi, tessere, serie di monete, medaglie, raccolte di vasi, lucerne, vetri, terrecotte ec. quando presentino uno speciale interesse; e preferirò ai governativi, i Musei provinciali o comunali di men facile o frequente accesso, e alle pubbliche, le raccolte private, così facilmente soggette a dispersione.

Il campo di studio abbraccia tutte le discipline dell' « Archeologia »; e la « Numismatica », che per molte ragioni ho creduto opportuno di aggiun-

gere nel titolo, sarà trattata tanto quale scienza a sè, quanto, e principalmente, dal punto di vista delle ricerche archeologiche, storiche e cronologiche.

Si darà posto anche all' arte ed agli studi orientali; ma solo in quanto essi presentino un qualche rapporto con l' archeologia classica.

Alla religione poi, fin qui generalmente trascurata dagli archeologi e mitologi, darò, dal mio canto, parte grandissima, essendo convinto ch' essa abbia a diventare come il fondamento d' una nuova ermeneutica monumentale.

Luigi A. Milani.

Contenuto del Volume I

APPENDICE MUSEOGRAFICA

L'ARTE E LA RELIGIONE PREELLENICA ALLA LUCE DEI BRONZI DELL'ANTRO IDEO CRETESE E DEI MONUMENTI HETEI

IDEOGRAFIA HETEO-MEDITERRANEA [1]

L'analisi e la interpretazione ideografica che negli *STM*, I p. 1-52 [2] abbiamo data degli scudi e delle patere dell'antro Ideo cretese e di altri monumenti protogreci ed asiatici, non solo aprono la via a farci capire ed a spiegare tutti i monumenti dell'arte e religione preellenica rimasti fin qui muti ed incomprensibili; ma ci introducono nel grande mistero della religione dei nostri primi padri, e ci danno finalmente la chiave di tutta l'ideografia cosmogonica, teogonica, religiosa, mitica, poetica, giuridica e civile dei popoli che la glottologia comparata ha linguisticamente e geograficamente classificati come indo-europei e che io, anticipando le conclusioni, ho detto e dico di religione e civiltà heteo-pelasgica o heteo-mediterranea.[3]

Procederemo con lo stesso metodo tenuto nella interpretazione degli scudi e delle patere cretesi, cioè prendendo per base l'osservazione oggettiva de' singoli monumenti e da questa, per vie di confronti e di analogie in ogni campo del sapere, assurgendo alla ermeneutica. Se non che, trattandosi di monumenti di data ormai ben determinata, spettanti ad una civiltà ben circoscritta, non dovremo, come per gli scudi e le patere dell'antro Ideo, andare dall'ignoto al noto, ma dal noto all'ignoto.

Chi ci tien dietro in questo nostro studio deve tener presenti e non perdere mai di vista i seguenti principii che, per esser breve, premetto e formulo quasi in altrettanti assiomi:

1° La civiltà preellenica, egea o micenea, di cui qui ci occupiamo particolarmente, appartiene alla cosiddetta età del bronzo e sta circa fra il sec. XVI e il sec. XI a. C., iniziando la civiltà del ferro.

---

[1]) Semplifico in Heteo (= Heteio) la grafia *Hetheo* volgarizzata dal De Cara e precedentemente pure da me adottata, riferendomi alla versione cretese del nome etnico Ἐτεόκρητες e della città Ἠτεία (oggi Siteias o Sitias), la cui origine hetea io ritengo indubbia. Iensen nel suo magistrale studio linguistico: Hittiter und Armenier (Strassburg 1898) adotta, come gli inglesi, *Hittiter* da *Hittîm* della Bibbia e trascrive *Hâtier* da *Hâte*, nome della terra abitata dagli Hetei (v. p. 6 sgg.).

[2]) Per la citazione abbreviata dei miei « Studi e Materiali di archeologia e numismatica » adotto la sigla *STM*.

[3]) Cfr. Museo topografico dell'Etruria, Firenze 1898 p. 25.

2° In questo tempo le religioni asiatica ed egizia erano nel loro più alto grado di sviluppo dottrinale e sacerdotale.

3° L'animismo e polidemonismo, proprio di tutte le religioni primitive e specifico della religione turano-sinica, corretto dai grandi legislatori sacerdotali caldeo-babilonesi ed egizi, dominava fra le plebi più civili e nelle religioni più perfette.

4° La superstizione religiosa (*superstitio*, δεισιδαιμονία), essendo fondata su idee e credenze ataviche, era, com'è anche adesso, indistruttibile.

5° Come le superstizioni dell' età moderna sono le reliquie inevitabili della religione pagana, così le superstizioni dell' età classica sono le reliquie religiose dell' età preclassica.

6° Nell' età omerica gli dei, quantunque concepiti in forma poetica antropomorfa e di smisurata grandezza, erano invisibili ai vivi nel culto sopraterra; visibili invece ai morti nel culto sotterra (oltretomba).

7° Al tempo omerico erano di comune uso in Grecia ed in Anatolia i templi scoperti, le are e gli altari agli dei invisibili, e solo nell' ultimo periodo della poesia omerica subentra l'iconolatria e idolatria vera e propria.

8° L'ideografia sacra ed il simbolismo sono strumenti imprescindibili d'istruzione in qualunque religione, soprattutto nei popoli in cui fa difetto o è riserbata a pochi privilegiati la scrittura.

9° La mitologia divina ed eroica è la prima veste poetica della religione.

10° Le idee religiose o spirituali e le formule del culto, al pari delle idee artistiche e delle forme concrete e materiali dell' arte, figliano l'una dall' altra e sopravvivono ad ogni naufragio.

Non è mio assunto entrare qui nella spiegazione di questi principii e discuterli nei punti che potessero apparire non abbastanza chiari o non abbastanza provati. Questa discussione, al caso, si farà dopo la disamina de' monumenti che ci occupano e dopochè il lettore avrà studiato con me. Solo avverto che per ciò che riguarda la cronologia della civiltà preellenica mi attengo e richiamo alle osservazioni e conclusioni benissimo fondate dello Tsountas;[4] e circa l' animismo e il polidemonismo delle religioni primitive, più e meglio che agli studi teoretici dei trattatisti di scienza e storia delle religioni,[5] mi riferisco in generale al carattere polidemoniaco stato già notato nei monumenti micenei,[6] e in particolare alla monografia del Frazer sul Totemismo, dove fu ben colta la differenza che

[4]) Tsountas-Manatt, The mycen. age, London 1896 p. 216 seg.

[5]) Faccio i nomi di Tylor, Tiele, Sayce, Max Müller, Lubbock, Barth, Lenormant, Maspero, Regnaud, Réville, Kuhn, Schrader, Rohde, Gruppe, Oldenberger, Pfleiderer, Puini.

[6]) V. Cock in Journ. of hell. St. 1894 p. 81 sg.; Furtwängler, Antike Gemmen (1900) III p. 39 sg.

passa fra *totem* e *fetich*,[7] non che ad un importante studio del Perdrizet sul drappo di Licosura, per cui si dimostra che il polidemonismo è durato come religione, e non già come superstizione, fino alla tarda età romana.[8]

Per ciò che tocca la religione dell' età omerica mi riporto alla stessa base critica dello studio del Reichel sulla religione preellenica, sebbene io deduca e concluda, come si vedrà, in senso diametralmente opposto.[9]

Circa il simbolismo non vi sarà nessuno che siasi occupato di religioni a credere che si possa fare a meno d' esso per la dottrina religiosa e nei misteri del culto. In fine per l'ideografia o pittografia sacra, la quale conduce diritta alla iconolatria e idolatria e degenera nel feticismo primitivo, basterà che io mi richiami alle religioni tutte dell' Oriente e mi riporti all' autorità di san Gregorio, il quale dichiara che, dopochè era stato interdetto l' uso delle pitture nelle chiese, perchè degenerato in una vera e propria idolatria feticcia, si è dovuto riammettere per il bisogno, d' istruire i fedeli per via de' sensi.[10]

I monumenti e le figurazioni dell' arte preellenica, egea o micenea, che presentano più stretti e sicuri rapporti estrinseci con i monumenti e le figurazioni dell' arte e religione protogreca ed hetea da noi già presi in considerazione nei precedenti studi, sono:

I.

1) Ago crinale emblematico della terza tomba del κύκλος miceneo e pendaglio del tesoro di Egina.
2) Tavolette cretesi di Siteias e diadema di Syra.
3) Gemma di Cassel e altre pietre incise della πότνια θηρῶν.
4) Anello d'oro principale, tavoletta dipinta dell'arce micenea e figurazioni a queste congiunte.
5) Immagini della cosiddetta Astarte micenea.
6) Anelli, pietre incise e tazze istoriate adombranti dei ed eroi della mitologia ellenica.
7) Stele e idoli delle tombe micenee ed egee.

---

[7]) Frazer, Totemism, Edimburgh 1887; cfr. anche Puini, Saggi di Storia della relig. p. 42 sg.

[8]) Il Perdrizet mi comunicò in Atene nell' ottobre 1899 i risultati di questo studio. Apparirà, credo, in un prossimo fascicolo del Bull. de corr. hell. de l'écol. fr. d'Athènes.

[9]) Reichel, Ueber vorhellenische Götterculte, Wien 1897.

[10]) Lettera a Severo vescovo di Marsiglia: « Idcirco enim pictura in Ecclesiis adhibetur, ut si qui litteras nesciant, saltem parietibus videndo legant quae legere in codicibus non valent. »

II.

8) Porta dei leoni, avori, anelli e pietre incise di simile configurazione litica, animale e vegetale.
9) Figurazioni demoniache, animali e vegetali in varia associazione.
10) Cosiddetti tempietti astartei: altari ed are.
11) Gemma dell' antro Ideo e altre figurazioni del culto.
12) Cosiddette matrici.
13) Ornamenti micenei.

Ci proponiamo di analizzare e studiare col nostro metodo analitico comparato, quasi anatomico, questi monumenti e queste figurazioni nell'ordine appunto in cui sono citati ed aggruppati, per assurgere, dalla semplice osservazione all'interpretazione oggettiva ed esoterica, e quindi al concetto informativo originale della religione e dell'arte egea o micenea. Quest'ordine non corrisponde invero, come si vedrà, alla genesi delle idee religiose ed artistiche preelleniche; ma si informa al procedimento a ritroso da me tenuto nel mio studio, andare cioè sempre dal noto all'ignoto, facendo tesoro di ogni strumento della scienza. È così che ho potuto trovare il filo conduttore e, mi si permetta di dire, la chiave maestra, non solo della ideografia preellenica, ma altresì di quella hetea e caldeo-babilonese.

Invece pertanto di notomizzare e spiegare prima i monumenti che si riferiscono al fondo più antico e comune della religione heteo-pelasgica, o heteo-mediterranea, o indo-europea, cioè dai monumenti più astrusi della religione aniconica, litica, fitomorfa e zoomorfa, a base mistica ed animistica, cosmogonica e teogonica, che faranno oggetto della II parte della presente trattazione e che sono compresi nei capitoli 8-13; comincerò da quelli iconici di natura mitica e poetica, di significazione più chiara e d'interpretazione più accessibile, formandone oggetto della I parte della trattazione, e compresi appunti nei capitoli 1-7.

Parte Prima

RELIGIONE ICONICA - MITOGENIA - POESIA

1. Ago crinale emblematico della terza tomba del κύκλος miceneo e pendaglio emblematico del tesoro di Egina.

a) *Ago crinale emblematico di Micene.*

Comincio dal correggere un errore d'analisi in cui era caduto richiamandomi al primo di questi monumenti nel precedente mio studio sui bronzi dell' antro Ideo.[11] Avendo sott' occhio la inesatta riproduzione dello Schliemann, Myk. n. 292 e del Schuchhardt n. 195,[12] in cui la figura umana apparisce barbata, la ritenni virile, mentre, come aveva giustamente notato il Mayer in *Arch. Zeit.* 1892 pp. 189, 192, è indubbiamente femminile ed offre anzi il tipo ed il costume caratteristico delle donne micenee. Le esatte riproduzioni in autotipia (fig. 1) e in disegno studiato (fig. 1*a*) che qui diamo, desumendo la prima da una fotografia diretta e la seconda dal disegno prospettico dello Tsountas-Manatt p. 173, migliorato in alcuni particolari con l' aiuto della fotografia,[13] tolgono su questo riguardo ogni incertezza. Il volto non ha neppure quel profilo semitico che presenta nel vecchio disegno dello Schliemann. La capigliatura è prolissa dietro la nuca, e la veste nella parte superiore del corpo fa uno spacco, dal quale esce il petto nudo prominente e provocante, ornato di collana. Nella parte inferiore la stessa veste è campanata ed apparisce come tutta intessuta di penne così da somigliare, come somiglia, ad una coda spiegata d'uccello.[14] Le braccia aperte, fornite, pare, di armille bracciali sulle maniche, sostengono una specie di festone a doppia benda (*infula*) semilunata e in pari tempo si appoggiano ai rameggi, simili a trecce, della pianta che

---

[11]) Vedi *STM*, I pp. 18, 30.

[12]) Cfr. la riproduzione datane a tav. II, 5. Avverto una volta per tutte che in tutti i libri di archeologia si trovano generalmente riprodotti i disegni poco esatti dati la prima volta dallo Schliemann; quindi per l'analisi anatomica, che costituisce la base del mio metodo ermeneutico, dovetti rivedere e studiare gli originali conservati in Atene e trarre, per quanto potei, nuovi disegni dalle impronte e dalle fotografie fornitemi gentilmente dallo Tsountas o dalle fototipie, facendole delineare sotto i miei occhi dall'esimio artista Gatti. I miei nuovi disegni non pretendono ancora alla perfetta esattezza, ma certo sono migliori di quelli dello Schliemann e di tutti gli altri finora pubblicati.

[13]) Faccio notare che la fotografia gentilmente fornitami dallo Tsountas, da cui fu tratto il nostro fotozinco fig. 1 essendo stata presa un po' di fianco per distaccare il gambo dell'ago crinale, ha naturalmente minore effetto e grandiosità della veduta prospettica fig. 1*a*.

[14]) Cfr. le nostre figg. 19, 21. Nelle più antiche immagini delle deità caldee la veste intessuta di penne è tipica, come può vedersi bene nel rilievo in Maspero, Hist. I p. 707 e anche dagli esempi statuari di Tello (Perrot II figg. 289, 290; meglio Maspero, Hist. I 721). Si confrontino inoltre i cilindretti caldei con l'immagine d'Istar in Maspero I 681, 697 ec.

sormonta la figura. Questa pianta, palmata al centro e desinente in palmette, è fruttifera, e fruttifica un frutto tondo, simile al melagrano. Esce rigogliosa dal capo dell'immagine suddescritta, quasi come una massa copiosa di capelli a lunghe trecce ricciute e calamistrate,[15] alzate a nimbo prima verso il cielo, poi ricascanti a terra.

Nel suo insieme la composizione artisticamente e araldicamente tiene il di mezzo fra il pendaglio del tesoro di Egina, di cui parleremo fra poco (fig. 3), e i noti emblemi orientali volanti o volatili di Assur od Ahura-Mazda, da me richiamati a proposito del simile emblema dello scudo cretese



Fig. 1 — Ago crinale d'oro della III tomba di Micene. 1:1

dei Kureti e delle immagini emblematiche aeto-antropomorfe dei crateri arcaici di Olimpia.[16] Però, siccome si tratta d'una donna e non di un uomo, così è chiaro che abbiamo da fare con una concezione deistica femminile, con una dea la quale tiene e partecipa della natura antropomorfa (donna micenea), zoomorfa (uccello) e fitomorfa o dendromorfa (pianta fruttifera). Che l'uccello adombrato simbolicamente o allegoricamente sia l'aquila celeste, mi pare risulti chiaro dal semplice confronto con le suddette immagini di Ahura-Mazda riprodotte in *STM*, I p. 3, tav. I, 3, 4, II, 3.[17] Che

---

[15]) Si confrontino le trecce della cosiddetta prefica statuaria del Museo di Berlino Perrot VI fig. 350 e delle comuni statue arcaiche greche.

[16]) Vedi *STM*, I tav. I 3, 4, II 3, 4, 6, 7.

[17]) Cfr. anche l'immagine di Giove aetoforme nelle monete di Tiribazo *STM*, I p. 45 fig. 9.

la pianta adombrata sia un misto di più piante, non un semplice papiro come fu creduto, parmi emergere dalla mia notomia analitica: emerge oltre che dai frutti, non certo propri del papiro, dal palmizio fiorescente del centro e dalle palmette agli apici delle trecce, le quali corrispondono esattamente con la trattazione tipica delle foglie del pino silvestre nei bronzi cretesi e nei rilievi religiosi del culto di Rhea-Kybele dell'età romana. Si confrontino particolarmente la pigna centrale che fiorisce a foggia di palma nello scudo di Ercole Ideo (nostra tav. I, 1) e le palmette degli scudi di Rhea antropomorfa (tav. I, 7) o dendromorfa (I, 12) e del suo albero (I, 14). Qui intenzionalmente si è voluta esprimere e rappresentare una pianta

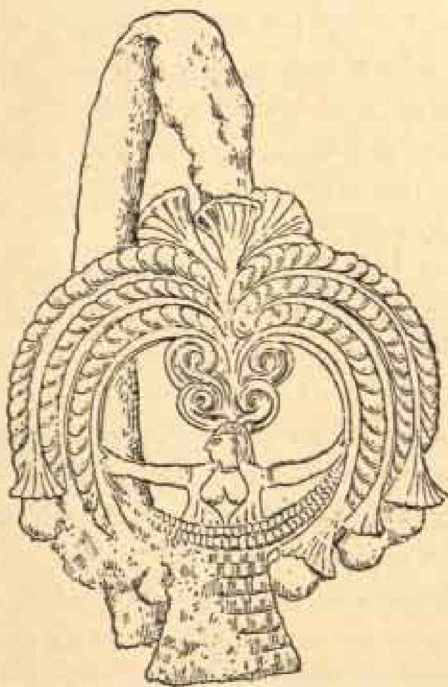


Fig. 1a — Ago crinale d' oro della III tomba di Micene 1:1.

sui generis, che tiene, avanti tutto, della natura della pianta umana (capelli, trecce), secondariamente della natura d'una pianta acquatica, come il papiro, di una pianta montana e silvestre, come il pino e d' una pianta del piano, fruttifera per eccellenza, a rami curvi verso il suolo, come il melagrano. Tutto questo è espresso con una sapienza artistica che difficilmente può avere riscontro in altro popolo civile dell'antichità; e che, se lo ha, lo ha soltanto in Asia.

Dopo quello che ho detto sul culto dendromorfo di Rhea-Kybele in *STM*, I p. 11 sg. e dopo le spiegazioni date degli scudi cretesi di Rhea e del pithos della Beozia, esibente la stessa dea madre con la testa vegetante rami di pino fruttifero (*STM*, I p. 8 fig. 8), e dopo l'analisi fatta dell'emblema in

parola, mi pare che emerga chiaro e lampante il significato della sua concezione religiosa, artistica e poetica.

Abbiamo una duplice rappresentazione simbolica ed araldica della stessa dea madre rappresentata negli scudi cretesi: madre ctonica e figlia celeste. Come dea madre ctonica e catactonica, è coperta sotto l'ampia veste campanata delle donne micenee e s'immedesima idealmente con la terra alla maniera di un'annosa pianta silvestre ed acquatica fronduta e fruttifera. Come dea celeste e dell'orizzonte terrestre, porta il festone infulato, il quale, come vedremo più innanzi (cap. 5), non senza una ragione mistica separa la sua natura nuda dalla sua natura vestita, e libra nell'aria come un volatile uscente dall'acqua (cigno) o dal cielo (aquila). Al pari di Rhea-Basileia (= Urania) eretta sul leone terrestre degli scudi cretesi, mostra la sua nudità, ma solo a mezzo, solo il petto come l'Aurora vedica;[18] perchè partecipa tanto di Rhea terrestre che di Rhea celeste, e, come Hera o Afrodite Urania e come Anadiomene, spiega al vento le sue chiome, risalenti al cielo in lunghe trecce copiose, nimbate, e volgenti a terra sotto il peso delle frutta e dei semi.[18a]

Che nella fusione ed immedesimazione della natura femminile con la pianta acquatica, montana, terrestre e fruttifera domini il concetto ctonico e catactonico, mi sembra dimostrato dal ricordato pithos della Beozia esibente Rhea-partoriente e dalle rappresentanze egizie di Nuit, di cui una inedita del Museo egizio di Firenze metto sott'occhio (fig. 2), acciocchè si vegga come una simile concezione religiosa della dea ctonica e catactonica, della dea largitrice d'ogni bene elisiaco ai defunti e loro protettrice era espressa dalla sapienza ed arte egizia.[19]

Del resto tanto l'aspetto terrestre e catactonico, quanto quello celeste della concezione micenea in parola, risulteranno molto più chiari dopo l'analisi d'altri monumenti. Intanto faccio notare che non a capriccio, ma con una intelligenza, uno spirito artistico ed una religiosità profonda, sarebbe stata scelta ed impiegata siffatta concezione simbolica per un ornamento del capo muliebre (ago crinale) destinato all'apparato ed alla

18) Rigveda I inni 92, 123, 124.

18a) Si avverta che il melagrano, secondo Arnobio V, 6, tiene il posto del mandorlo nel culto frigio di Kybele-Agdistis, e che il suo frutto, noto simbolo del ἱερὸς γάμος di Hera con Zeus, diventa attributo aperto di Hera Τελεία o Ζυγία (cfr. *coniux coniugium*) nel culto di questa dea rappresentato dalle statue arboree aderenti al prototipo Samio (Collignon, Sculpt. gr. I162sgg.); e attributo mistico di Demeter-Kora (Preller-Robert, Griech. Mythol. 763. 2), nel culto sepolcrale catactonico di Proserpina.

19) Questa rappresentanza trovasi sulla parte inferiore della stele funebre descritta da Schiaparelli in Catal. del Museo egizio di Firenze n. 1616 (p. 347 sg.). Esibisce il sopraintendente degli armenti di Ammone, Hatai, che riceve la libazione e il cibo della vita elisiaca da Nuit uscente dal sacro sicomoro, mentre l'anima di lui (*ka*), espressa dall'uccello a testa umana (arpia o sirena), stando sopra il naos della divinità, sta in adorazione della stessa dea dell'Amenti. La spiegazione è data dalle iscrizioni geroglifiche, di cui il testo completo tradotto può leggersi nel citato Catalogo dello Schiaparelli.

pompa funebre di una morta regale. Nella sua allegoria religiosa, mistica o metafisica è poi felicissima l' associazione della pianta a quella della di-



Fig. 2 — Dettaglio della stele del Museo di Firenze nº 1616 1:3.

vinità; evidentemente si tratta infatti della pianta della vita, che, vegetando verso il cielo e nel cielo, ritorna alla madre terra nei suoi frutti, che sono semente di altra pianta e di altra vita.

b) *Pendaglio emblematico del tesoro di Egina.*

Il pendaglio del tesoro di Egina, non meno dell'ago crinale di Micene, ha finora affaticato inutilmente gli interpreti. Pubblicato la prima volta dallo Evans, insieme agli altri oggetti del deposito, in *Journ. of hell. st.* 1893, p. 195 sgg., male ridato dallo Tsountas-Manatt o. c. p. 390, e meglio dall'Hoernes, *Urgesch. d. Kunst* p. 415 fig. 129, credo opportuno di riprodurlo qui da un'ottima fotografia gentilmente fornitami dal Dott. Karo (fig. 3).

Che vi sia analogia esteriore artistica fra questo pendaglio (fig. 3) e l'ago crinale suddescritto di Micene (fig. 1), è tanto vero, che tutti l'hanno veduta e riconosciuta, pur non sapendosi spiegare nè l' uno nè l' altro oggetto.[20] Vi è, più che analogia artistica, rapporto intimo ed intrinseco;

[20]) Il Pigorini per il primo in Bull. Paletn. XX (1894) p. 173, e dopo di lui l' Hoernes, Urgesch. p. 415, lo misero giustamente in relazione tipologica con alcuni ornamenti di stile geometrico trovati in Italia e in particolare col bronzo di Spadarolo (Notizie 1884 p. 308, Bull. di paletn. p. 172 fig. 5). Non è qui luogo di parlare di questi rapporti fra i monumenti dell' età preellenica e quelli dell' età classica greca, italica od etrusca. Dovremo occuparcene in trattazioni speciali che faranno seguito a questa sulla civiltà preellenica e che contempleranno sistematicamente l'arte e la religione hetea, sarda, protogreca, protoetrusca e protoitalica. Dell'ermeneutica etrusca a base ideografica ed iconografica ho dato appena un saggio, senza prove, quindi rimasto ancora incompreso, nel Mus. top. dell'Etruria, libro che deve considerarsi come una semplice introduzione alla medesima. Solamente dopo la trattazione della seconda parte della presente

cambia soltanto il soggetto: là fiorente dea, qui fiorente dio; là dea uscente come dalla terra marina, qui dio uscente e come nascente da un fiore acquatico (fiore di loto), pari ad Horus egizio a cui somiglia anche nel costume,[21] e



Fig. 3 — Pendaglio d'oro d'Egina nel Brit. Mus. 1:1.

pari contemporaneamente ad Ea infero, o Allah della religione e mitogenia caldeo-babilonese. Come Horus nelle comuni sue immagini e in quella inedita del Museo di Firenze che diamo a fig. 4,[22] è nel fiore dell'età, quindi imberbe, ma è di statura gigante, ha testa tetragona, fornita di enormi orecchini e con penne erette sul capo, in ciò simile un po' a Bes, l'emanazione embrionale e mostruosa di Horus (cfr. la testa di Bes imposta sull'immagine fig. 4); ma più simile ancora ad Ea caldeo, il dio dell'abisso (fig. 5), natante, appena nato, sulla barca animata della vita,[23] e che, appena

---

memoria comincierà a farsi chiaro sui rapporti che uniscono l'estremo Oriente con l'Anatolia, la Grecia e l'Italia (cfr. il cenno in fine al capitolo 7).

[21]) Cfr. Maspero, *Hist. d'Or.* I pp. 95, 100, 106.

[22]) Quest'immagine è particolarmente importante per l'accuratezza del lavoro e perchè non appartiene ad uno dei soliti cippi o stele, ma ad un pendaglio amuletico. Fu descritta dallo Schiaparelli, con la trascrizione e traduzione di tutti i testi epigrafici del fronte, dei lati o del retro nel Catal. del Mus. egizio di Firenze n. 1012. Ivi al n. 1013 è descritta un'altra simile immagine pure a pendaglio amuletico; mentre i n. 1011, 1114 e 1115 sono piccole stele. Una simile immagine stelefora può vedersi anche in Maspero *Hist. d'Or.* I p. 215, e la più importante di tutte per i testi di scongiuro che l'accompagnano e per le concomitanti figurazioni del pantheon egizio fu pubblicata da Astorre Pellegrini in Atti dei Lincei 1898 p. 169 sgg. tav. I-III. = n. 1011 del Catal. di Firenze. Cfr. anche quella del vecchio Catal. di Bulaq n. 1015.

[23]) La barca di Ea è detta nei testi cuneiformi *Saḫḫitum*, cfr. Scheil, Une page des sources de Berose in Rec. des Travaux di Maspero Vol. XX (1898) p. 128 sg.

nato, si trova a contatto coi leoni, strozza i serpenti al pari di Ercole della mitologia greca, ha la forza del leone terrestre e siderale e si leva al cielo



Fig. 4 — Pendaglio litico del Museo di Firenze 9:10.

sul destriero marino e divino (cfr. pegaso greco), trasfigurandosi in Bel e Gilgames (= Sole), sue personificazioni celesti e terrestri. Così va spiegata la figura mostruosa di mista e mistica natura che trionfa in mezzo alla tavoletta di bronzo della Siria (fig. 5), edita senza esegesi da Clermont-Ganneau in *Rev. Arch.* 1879 pl. 25 [24] e riprodotta come enigmatico documento dell'Amenti assiro dal Perrot II fig. 162 e con un incompleto e fallace tentativo ermeneutico dal Maspero, *Hist. d'Or.* I p. 689, sgg. [25] Di questo importantissimo monumento della religione, non propriamente assira, secondo si credè, ma della religione specifica degli Hetei e Caldei, io darò la spiega-

[24]) Al relativo testo descrittivo dato a pp. 337-349 doveva far seguito il testo esegetico non più apparso.

[25]) Maspero o. c. non a torto mise questa tavoletta in relazione con il poema di Gilgames, di cui diede la traduzione a p. 574-589. Giustamente riconobbe Nergal, il dio dell'Averno, nel mostro che sostiene a tergo la tavoletta e vide anche bene che la rappresentanza aveva la sua allegoria nell'*ekimmou* caldeo, corrispondente al *ka* egizio; ma errò a credere femminile la figura dell'abisso caldeo, cioè dell'Erebo, e crederla la personificazione di Beltis-Allah. È più maschile che femminile, è più la personificazione androgine di Mummu-Tiamat che di Beltis-Allah femmina, è, come io credo fermamente, la personificazione del dio caotico degli Hetei e Caldei, trasformato e trasformantesi nel dio del mare e della luce (Tiamat-Ea-Bel Marduk-Gilgames). Cfr. nel cap. 5 le mie osservazioni e spiegazioni dei cilindretti figg. 79-82.

Un'altra tavoletta della religione caldea simile a questa, parimenti sostenuta e dominata dal mostro infernale Nergal, con varianti, si rinvenne a Zaghul (Caldea) ed è ora nel Museo imp. di Costantinopoli. Fu edita ed illustrata sulla falsariga del Maspero dal P. Scheil in Recueil des Travaux Vol. XX (1898) p. 59 sgg.

zione generale nella seconda parte del presente studio, essendo coordinata alla cosmogonia e teogonia heteo-caldea di cui, come dissi, tengo ormai in mano la chiave.



Fig. 5 — Tavoletta di bronzo della collezione De Clerq 8:10.

In conclusione, come nell' ago crinale miceneo sopradescritto si ha la rappresentanza religiosa araldo-simbolica di Rhea-Hera che sorge dalla terra verso l' etere e si trasfigura in una pianta *sui generis*, a metà terrestre e a metà celeste, qui abbiamo la rappresentazione parallela religiosa, araldo-simbolica del figlio di Rhea, che, sul tipo egizio di Horus d' Edfou[26] e più particolarmente sul tipo heteo-caldeo-assiro di Tiamat-Ea-Bel, nasce mostruoso e gigante dal Caos e dai fiori sottomarini e naviga verso il cielo sulla barca fiorita della vita (cfr. l' avorio di Nimrud fig. 6 ex Perr. II 249), strozzando i primi nati della terra, che sono i serpenti, e gli uccelli delle paludi (ved. *STM*, I pp. 15, 22 sgg.). Non altrimenti, dopo il Medioevo

[26]) Intorno al Horus di Edfu o Haruditi o Horus del sud, rimpiazzante nella religione egizia Sit heteo, e paragonabile al primo Dattilo cretese, inventore dei metalli con i suoi servi metallurgici, vedi Maspero, Bibl. egypt. II p. 313 sgg. Io credo che Horus del sud sia una concezione religiosa, d'origine appunto hetea; nata dopo la cacciata degli Hyksos ossia degli Hetei (cfr. in questi *STM*, I p. 36 nota 5). Per ciò anche la figurazione succitata di Horus sui cocodrilli (fig. 4 nota 23) corrisponde religiosamente a quella asiatica di Tiamat-Ea-Bel.

della civiltà micenea,[27] si concepisce la figurazione di Ercole Ideo domatore del Toro terrestre e del leone celeste e primo Dattilo (Damnameneus) negli scudi cretesi.[28] Non vi è nessuna figurazione nè caldea, nè assira, nè hetea, nè egizia che abbia i particolari della figurazione dello scudo cretese e del pendaglio emblematico di Egina; e ciò perchè quantunque vi sieno elementi



Fig. 6 — Avorio di Nimrud nel Brit. Mus. 1:2.

comuni in ciascuno dei citati miti orientali, pure a ciascuno sono propri degli aspetti particolari e specifici del popolo cui appartengono. Nel mito greco è caratteristico il racconto delle prime prodezze di Ercole: la strozzatura dei serpenti terrestri inviatigli dal cielo (Hera = terra celeste), mentre era ancora in culla, e l'uccisione degli uccelli che infestano le paludi (Stinfalidi). Ora si noti che secondo una versione del mito conservataci da Apollodoro (II 6), gli uccelli Stinfalidi erano stati bensì soppressi da Ercole col tiro infallibile dell'arco, giusta è rappresentato anche nei bronzi cretesi e nelle monete di Praesos (ved. *STM*, I p. 22 sgg.), ma previo l'uso di uno strumento sonoro, rumoroso, previo l'impiego dei crotali opera di Vulcano (χάλκεα κρόταλα), datigli da Athena, e con i quali, spiega Apollodoro, egli era riuscito a smuoverli e sollevarli dal profondo della palude.[29]

Questo mito mi sembra adombrato o avere il suo riscontro in un pendaglio simile al nostro, che appunto per essere a figurazione religiosa e pendaglio sonoro, cioè fatto con scudetti, timpani o crotali pendenti (cfr. scudi,

---

[27]) Vedo con piacere che il mio incredulo amico Furtwängler nella sua recente grande opera, sulla gliptica antica intitolata: « Antike Gemmen, » che avremo più volte occasione di citare, ha finito per adottare la mia interpretazione e definizione di Medioevo preellenico per il periodo che intercede fra la fine della civiltà micenea e il principio della civiltà greca classica (cfr. *STM*, I p. 31 sgg.).

[28]) Ved. *STM*, I p. 19 sg.

[29]) Ecco le parole di Apollodoro: ἀμηχανοῦντος οὖν Ἡρακλέους, πῶς ἐκ τῆς ὕλης τὰς ὄρνιθας ἐκβάλῃ, χάλκεα κρόταλα δίδωσιν αὐτῷ Ἀθηνᾶ παρ' Ἡφαίστου λαβοῦσα κ. τ. λ.

timpani e crotali del culto di Rhea), vi accenna ideograficamente e materialmente nel modo il più chiaro.

La composizione artistica micenea corrisponde pertanto a quella di Ercole Ideo dello scudo cretese *A*, da me spiegato in *STM*, I p. 3 sgg. 19 sgg. tav. I, 1, esibente Giove ossia Ercole Ideo nato gigante (Herakles = Sole), che doma il toro e il leone e fa fecondare la pianta terrestre (pigna) sotto il frastuono dei timpani, mossi dai venti materiali e spirituali, ossia dai Kureti (burrasca),[30] dall'altro lato la completa, perchè esprime la prima fase del mito solare: Ercole che al suo nascere spazza ed uccide gli uccelli malefici dell'aria come nelle monete di Praesos e negli stessi scudi cretesi,[31] e sopprime i serpenti primi demoni della terra (πρεσβύτατοι δαιμόνων, i *naga* dell'India), come l'aquila celeste dello scudo cretese *D*, e delle monete d'Elide.[32]

Questa è proprio l'arte preellenica, che sa approfittare, lo si vedrà sempre meglio seguendoci nel nostro studio, che sa approfittare, dico, della religione e dei migliori elementi delle civiltà sorelle per elevarsi alla più alta poesia figurativa ed alle più pratiche manifestazioni e creazioni dell'arte industriale. Nell'ordine poi religioso, nel senso esoterico, nell'allegoria metafisica, questo pendaglio, destinato all'uso e all'apparato funebre, non può esser dubbio che esprima ideograficamente ed iconograficamente la vita che sopravvive alla morte, la vita che si perpetua in un'altra vita, nella vita d'oltretomba, ed ha la sua continuazione animistica nel sotto terra e nel sopra terra, vivendo in anima negli Elisi e corporalmente nei nuovi eredi mortali (culto degli antenati-immortalità dell'anima).

---

30) Ved. *STM*, I p. 20.
31) Ved. *STM*, I p. 22 sg.
32) Ved. *STM*, I p. 15 sg.

2. Tavolette cretesi di Siteias e diadema di Syra.

a) *Tavolette cretesi di Siteias.*

Le tavolette di Siteias di Creta nel Museo di Candia (Eraclio), pubblicate testè come matrici in eliotipia nell' Ἐφημ. ἀρχαιολογική 1900 tavv. 3-4, con lungo testo illustrativo di Xanthoudidis (v. pp. 25-50), vengono molto in acconcio per suffragare varie mie osservazioni sull'emblema crinale miceneo.

Avanti tutto bisogna però levar di mezzo l'errore in cui è caduto Xanthoudidis e può cadere chiunque le guardi superficialmente. Le tavolette in parola non sono matrici, come furono credute e possono credersi per l'apparenza materiale che ne hanno, ma tavole ideografiche e iconografiche della religione preellenica. Come tali hanno, s' intuisce subito, una importanza a cento doppi maggiore di quella attribuita loro dall'editore.

Per dimostrare la cosa a luce meridiana, bisognerebbe che anticipassi varie nozioni sull'arte e religione aniconica preellenica, riservate per la seconda parte della mia trattazione; ma affine di giustificare intanto la mia affermazione così categorica sulla natura e qualità dei monumenti che ci occupano, sarà opportuno che richiami l'attenzione su alcuni dati di fatto: 1° che sono di pietra schistosa, materia non adatta alla fusione metallica; 2° sono incise da ambo le parti; 3° attaccano l'una con l'altra ad apertura di libro, così come io le presento riunite; 4° tecnicamente e sostanzialmente corrispondono con gli anelli micenei a castone inciso, i quali, secondo fu già notato dal Furtwängler e dallo Tsountas,[33] non sono sigilli, pur avendo potuto forse servire per tali in certe circostanze, ma figurazioni di carattere religioso. Farò notare altresì varie importanti particolarità tecniche e di figurazione, che da sole possono bastare a persuadere intorno alla natura e al carattere di cosiffatti monumenti. Tali particolarità, sfuggite al Xanthoudidis e che poco invero si discernono nelle eliotipie pubblicate e meno nei nostri autotipi figg. 7*a*, 8*a*, vedonsi fedelmente delineate nei nostri disegni figg. 7, 7*b*: figg. 8, 8*b*, tratti dalle fotografie dirette e dai calchi fornitimi dal solerte e valoroso capo della missione italiana a Creta, prof. Halbherr.[34] Alcune di queste particolarità furono osservate ancora prima di me, dal mio valentissimo disegnatore Guido Gatti.

Sul retto della I tavoletta (figg. 7, 7*a*) vi è una leggiera linea curva tratteggiata che limita la parte superiore della ruota dentata centrale. Quel semicerchio, appena adombrato, non potrebbe in nessun modo spiegarsi ove si

---

[33]) Ved. Rev. arch. 1900 p. 13 sgg.

[34]) Le nostre figure esibiscono le rappresentanze come si vedono sulle matrici originali mentre le eliotipie pubblicate dal Xanthoudidis, essendo tratte dai calchi in gesso, esibiscono le stesse rappresentanze in senso inverso.

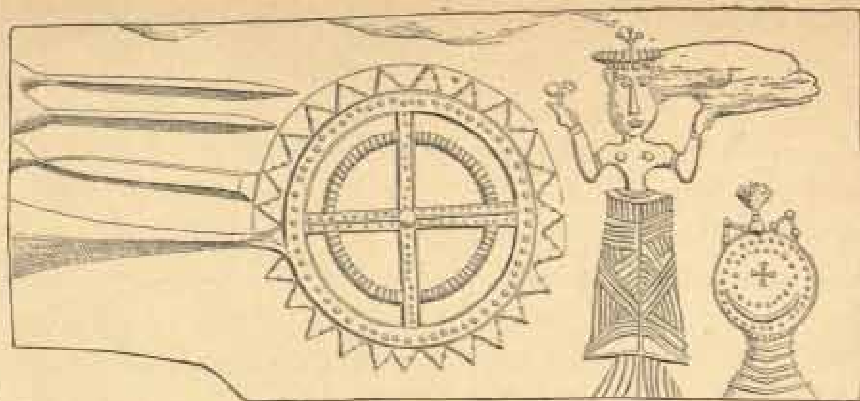


Fig. 7 — Prima tavoletta di Siteias (faccia A) 1:2.



Fig. 8b — Seconda tavoletta di Siteias (faccia B) 1:2.

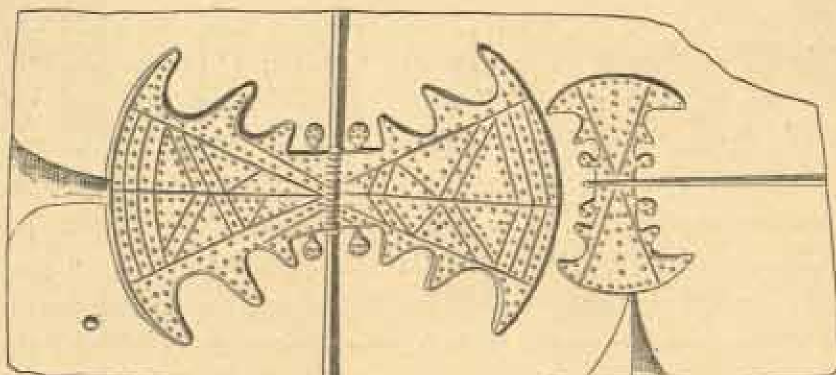


Fig. 8 — Seconda tavoletta di Siteias (faccia A) 1:2.

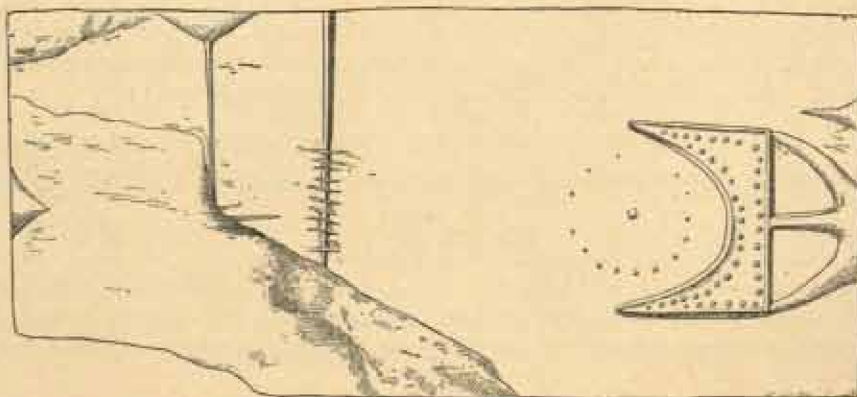


Fig. 7b — Prima tavoletta di Siteias (faccia B) 1:2.

trattasse di una incisione preparata per la stampa o per la fusione. Quella specie poi di lingua irregolare, acuminata, di figura incerta, evanescente, che viene a toccare un dente di detta ruota e che Xanthoudidis credette e spiegò come una canaletta per la fusione, e che ne ha infatti tutta l'apparenza, prende contatto con la ruota in una maniera particolare studiata; e, per mostrare che la fusione a cui serve non è materiale, ma ideale o simbolica, il dente toccato da essa lingua apposta fu lasciato privo della decorazione punteggiata. I tre segni orizzontali staccati, intagliati sopra quella lingua, il primo simile ad un' accetta e gli altri due a dardi o pili, non può esser dubbio che corrispondano alle sette piccole asticelle staccate, oblique e convergenti della tavoletta granitica micenea Schliemann 162, la quale al pari della simile tavoletta micenea in 'Εφημ. ἀρχ. 1897 tav. 7. 1, al pari del dado basaltico di Micene (Schl. 163 = Schuch. 297), al pari dei parallelopipedi a varie forme d'armi d'Ilio (Schl. 248 = Schuch. 68) e delle Cicladi,[35] e al pari di varie altre tavolette della Lidia, Frigia, Caria, Cappadocia e perfino della Caldea, simili e corrispondenti alle nostre, non sono matrici, ma t a v o l e s a c r e s i m b o l i c h e d e l l a r e l i g i o n e a n t i c h i s s i m a.[36] Dirò a suo tempo, trattando dell' arte e religione aniconica, cosa sono e cosa significano queste curiose figure d'armi sulla tavoletta di Siteias e su altre consimili, ed ivi spiegherò pure quella specie di nubi adombrate vicino alla maggior immagine di divinità, e sul margine superiore della tavoletta che il Xanthoudidis credette probabilmente accidentalità insignificanti della tavoletta. A retro della stessa tavoletta (fig. 7*b*) non fu notato anche un altro oggetto della più alta importanza, quell' asta verticale conficcata sul pendio di un monte, espresso in modo indeciso e per ciò non veduto dal Xanthoudidis o creduto un' accidentalità della pietra.[37] Così non furono notate le undici lineette

---

[35]) Ved. 'Εφημ. ἀρχ. 1899 p. 125.

[36]) Due analoghe tavolette di serpentino conservate nel Museo del Louvre, di cui una proveniente da Thyatira, sono date dal Perrot IV figg. 209, 210; una della Cappadocia è data dallo Chantre, Miss. de Cappadocie p. 147; due della Caldea dallo stesso Perrot II figg. 436, 437. Si noti che i creduti codoli della fusione in queste tavolette, come in quelle che abbiamo citato di Micene, non sono in tutte le figure, ma soltanto in alcune. Ripeto che quei codoli ideograficamente esprimono appunto la fusione, ma non servono materialmente per la medesima, come fu ritenuto da tutti, e si potrebbe credere per la sola matrice di Thyatira, composta nondimeno di figure e simboli tutti associabili fra loro. Per il momento non posso essere più chiaro di così; quando avrò spiegato la religione aniconica, si capirà quel che ora si stenta a credere.

[37]) L' Halbherr, a cui chiesi schiarimenti in proposito, ritenendo matrici le tavolette in questione, mi scrive dichiarando « intaccature, sfaldature e guasti più o meno profondi » ciò che io credo possibili nubi ed un monte; ma io ho più d' un motivo per non stare al suo parere. Darò su questo riguardo un più sicuro giudizio nella seconda parte della trattazione, dopochè avrò esaminato, come mi propongo di fare, gli originali del Museo di Candia con i miei occhi. Intanto mantengo la mia opinione fondata sullo studio accurato dei calchi e delle fotografie dirette, mandatemi dallo stesso Halbherr, non che sulle analogie di tanti altri monumenti preellenici, specialmente le famose tazze di Yafio, e gli anelli micenei in cui le nubi sono rappresentate in modo consimile (cfr. cap. 6), e perchè le nubi come il monte hanno la loro ragione di essere nella tavoletta in parola.

orizzontali che attraversano quest' asta, e non fu notata l'altra asta più piccola uscente da un cono rovescio, conficcata sul medesimo monte, e spezzantesi su di esso, nè il circolo di punti distaccantesi dall' emblema tectonico lunato dal lato destro. Non fu notato, cosa importantissima, che il diritto della prima tavoletta (fig. 7) attacca e fa insieme con il rovescio della seconda (fig. 8*b*), per modo che il cono linearmente elaborato del margine inferiore della seconda tavoletta (cfr. 8*a*) viene a coincidere con il simile cono elaborato della prima, quale vedesi nella sovrapposizione delle due tavolette (fig. 9),



Fig. 9 — Le due tavolette di Siteias sovrapposte 1:2.

ricavata da una fotografia che l' Halbherr mi spedì da Candia, per convincermi ch' erravo a non ritener matrici tali tavolette. Ne risulta un cono che pare destinato al passaggio del liquido metallico, se non che, essendo elaborato nella parte corrispondente al retro piatto della figura, è chiaro che non potè servire per il getto, senza dire che la figura stessa, qualora si ammettesse la fusione materiale, verrebbe a cadere sui tre coni lisci marginali, non notati dal Xanthoudidis e pure inesplicabili agli effetti della fusione. Inoltre l' immagine con le bipenni mancherebbe di questo mezzo cono pel getto e verrebbe a cadere anch' essa, anzichè su di un piano liscio o piatto, sul piano elaborato della prima tavoletta. Dunque è indubitabile che le due faccie figg. 7, 8*b* delle tavolette attaccano e vanno insieme tra loro, ma non per sovrapposizione, bensì per associazione collaterale ossia ad apertura di libro, come dissi e come le ho presentate a figg. 7, 8*b*. Così associando le due faccie, l' immagine con le bipenni della seconda tavoletta, invece di stare diritta, si presenta capovolta; fatto questo in apparenza strano, ma non nuovo e di particolare rilievo e interesse per noi, perchè ci aiuta a meglio capire il concetto religioso della figurazione.[38] Non fu notato che parimente, in corrispondenza necessaria, il rovescio della prima

[38]) Una divinità lunare sedente, rappresentata a capo all' ingiù, come io credo che debba stare la nostra, può vedersi nel cilindretto assiro babilonese del Museo Fol. in Menant, Recherches de la glyptique I p. 188 fig. 118; altre deità rappresentate similmente capovolte vedonsi nei cilindretti editi dallo stesso Menant figg. 33, 97, e nella citata tavoletta, Chantre, Miss. de Capp. p. 125, esibente inoltre delle aste traversanti le figure che non sono accidentali. Nella seconda parte della trattazione darò la ragione religiosa di tali strane raffigurazioni.

tavoletta (fig. 7*b*) attacca e va insieme con il diritto della seconda (fig. 8), di guisa che l'asta della maggior bipenne viene a trovare la sua continuazione e congiunzione nell'asta conficcata sul monte della prima tavoletta. Ne vengono fuori, così associando fra loro le quattro faccie delle due tavolette, due quadri unitari, due composizioni a soggetto ben definito. Da un lato (figg. 7, 8*b*) la ruota solare con le due immagini associate costituiscono come la zona nord del quadro, e l'immagine isolata con le bipenni ed i coni la zona sud; dall'altro lato (figg. 8, 7*b*) la zona nord è costituita dalle due bipenni; la zona sud, dalle aste conficcate sul monte e dall'emblema lunato. Da un lato (figg. 7, 8*b*) si ha un quadro unitario iconografico; dall'altro (figg. 8, 7*b*) un quadro unitario aniconico, ossia costituito tutto quanto da emblemi, ai quali siamo obbligati necessariamente ad attribuire un significato simbolico.

Darò a suo tempo la spiegazione esatta e precisa di tutti questi segni e figurazioni, in parte nitidamente incise ed in parte lasciate a bello studio in penombra. Allora dirò che sia e che significhi anche quella specie di accetta congiunta alla maggior bipenne della seconda tavoletta, avente tutto l'aspetto di un codolo da fusione; dirò che sia e che significhi il taglio cuneato che viene a toccare il taglio della bipenne più piccola; che sieno il cono da cui si stacca a perpendicolo l'asta minore e gli altri coni marginali. Trattando particolarmente degli emblemi e figurazioni aniconiche scomporrò gli emblemi più complicati ed oscuri nei loro elementi essenziali, farò vedere in che relazione stieno fra loro e con le figurazioni iconiche, e spiegherò tutto in maniera da far parlare queste tavolette più e meglio di qualunque testo scritto, sebbene sieno monumenti del più astruso e profondo significato mistico.

Per ora noi ci occuperemo soltanto delle figurazioni più chiare ed accessibili, cioè delle immagini delle divinità.

Prima tavoletta di Siteias.

Ved. figg. 7, 7*a*, 7*b*

Xanthoudidis ha già fatto intorno alle immagini di questa tavoletta delle buone e giuste osservazioni formali. Solo è avvenuto, che, seguendo egli l'indirizzo e la corrente delle idee comuni, credesse fenicie queste tavolette; e invece di vedere quindi rappresentate in esse delle deità indigene heteo-cretesi, le ritenesse deità fenicie, e per questo andasse a rintracciare la interpretazione nel mondo orientale, e ben lontano. Egli riferì la prima tavoletta alla triade caldea di Samas, Sin e Istar (= Sol-Lunus-Venus), e nella seconda tavoletta riconobbe Astoret, la dea battagliera della stessa teogonia caldaica, salvo, ben inteso, di non poter citare a confronto, come

non poteva, verun monumento caldeo, fenicio ed asiatico che corrispondesse col suo; e salvo le solite riserve conclusionali che possa trattarsi d'arte e culto locale.[39]

In tutte le antiche religioni vi sono concetti similari, quindi non è meraviglia che, nella sostanza, quel che si applica a Samas, Sin ed Istar della religione caldea, possa applicarsi a deità che con quelle hanno un qualche rapporto di significato, d'origine e di culto.



Fig. 7a — Prima tavoletta di Siteias (faccia A) 1:2.

Nessun dubbio può elevarsi che la ruota centrale della prima tavoletta, anche se non fosse dentata o radiata, esprima la ruota solare, ma non c'è bisogno di andare nell'estremo Oriente per darne la prova, essendo di comune simbolismo anche nei popoli occidentali, così nell'età del bronzo, come nella prima età del ferro, e giù giù fino all'età romana.[40] Questo simbolo si trova in forma più semplice di ruota circondata dall'ornato a onda nelle orificerie bratteate di Micene (nostra fig. 10 ex Schl. 316), e in forma di doppia ruota dentata proprio nel diadema antichissimo di Syra, di cui diremo più innanzi (v. nostra fig. 15).

L'immagine della dea che nella prima tavoletta di Siteias sta presso la ruota solare fu messa giustamente in relazione con le figure del principale anello di Micene (nostra fig. 27). È caratterizzata da una ricca tunica campanata di pretto stile miceneo, e sotto questa esce una sottana pure a

[39]) Ved. la fine del suo articolo o. c. p. 49 sg.

[40]) Ved. Gaidoz, le dieu gaulois du Soleil et le symbolisme de la roue, Paris 1886 (ex Rev. Arch. 1885); Bertrand, La religion des Gaulois, Paris 1897 p. 185 sgg.; Gardner, Solar symbols on the coins of Macedonia and Thrace, in Num. Chronicle XX p. 59. Per andare ancora più in occidente basterà citare la decorazione di una delle conchiglie dei tumuli del Missisipi riprodotta nella nostra fig. 11 ex Holmes, Bureau of Ethnol. II p. 282 sgg. In questa conchiglia è incisa una ruota molto simile alla nostra dentro un ornamento quadro riunito a spirale e desinente in tre becchi d'uccello, il quale costituisce la swastika. Cfr. Goblet d'Alvella, La migration des symboles, Paris 1891 p. 77 sgg.

campana, la quale le cuopre i piedi e corrisponde tanto alla coda spiegata di un uccello, quanto alla radice di una pianta annosa. Per la coda d'uccello mi richiamo alle osservazioni sull'immagine quasi volante dell'ago crinale miceneo fig. 1; per la pianta, oltre a quel che dissi di sopra p. 167,

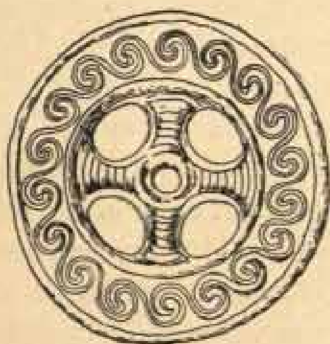


Fig. 10 — Ornamento d'oro miceneo 1:1.



Fig. 11 — Ornamento su conchiglia del Missisipi.

sarà utile richiamarsi allo ξόανον statuario dell'Hera di Samo, che è notoriamente un simulacro improntato all'antichissimo culto arboreo di essa dea.[41] Si noti però che la parte superiore dell'immagine in parola è nuda, come l'immagine di Rhea-Basileia-Urania nello scudo cretese B (*STM*, I p. 5 sgg. tav. I 7) e come essa tiene alzate ambe le braccia ed è coronata. È fornita di armille ai polsi ed alle braccia come Rhea-Hera dell'ago crinale miceneo fig. 1; e nella mano s. tiene un doppio fiore che pare fruttifero, se non due papaveri. Xanthoudidis descrive: ἄνθος δισχιδὲς ἢ δύο μήκωνας. Un altro simile fiore sembra tenere nella mano d. perduto come in una nube. Sul capo, coronato di peculiare diadema radiato, sorge inoltre un fiore a tre getti (ἄνθος τρισχιδές), il quale ora si capisce, potendosi mettere in diretto riscontro col fiorame palmato che sorge sul capo dell'immagine dell'ago crinale miceneo fig. 1, con i due rami fruttiferi dell'immagine del pithos della Beozia *STM*, I p. 8 fig. 8, da noi già messi in relazione col πρέμνον ἐκκεκομμένον dell'Hera di Tespi e col *ramum pro Cinxia* mentovato da Arnobio.[42] Abbiamo dunque nella immagine principale di questa tavoletta una dea di duplice aspetto e concetto: ctonico e celeste; quale dea ctonica e catactonica è coperta di una doppia veste intagliata come sulla corteccia d'una pianta, quale dea celeste è nuda ed ha il capo irradiato e fiorito.[43]

Accanto a questa immagine nella tavoletta fig. 7, ve ne ha un'altra,

41) V. Brunn, Ueber tektonischen Styl p. 451 sgg. e la riproduzione in Denk. alt. Kunst di Brunn-Bruckmann tav. 56; cfr. Girard in Bull. de corr. hell. 1880 tav. XIII-XIV p. 483 sg.; Collignon, Sculpt. gr. I p. 162 sgg. ecc.

42) *STM*, I p. 8 nota 28 e p. 10 sgg.

43) Il concetto insito nella nudità sarà spiegato nel cap. 5; intorno alla corona radiata ved. la monografia dello Stephani, Nimbus u. Strahlenkranz.

che, come ha ben veduto Xanthoudidis, corrisponde ad un altro tipo ben noto dell'arte micenea, il simulacro armigero che noi spiegheremo più innanzi (cap. 4). Intanto faccio notare che è di proporzioni la metà più piccole della dea principale e che è del cosiddetto tipo a testa di civetta, come gli idoli fittili micenei. Ha sul capo un ciuffo di penne; pare irradiata di fuoco, simile in questo a certe statuette antichissime dell'Etruria;[44] ha braccia snodate, quasi articolate, come se fossero di legno; è coperta da un ampio scudo tondo, e lo scudo ha per emblema nel centro una croce puntata (non lo swastika) ed a basso, un grande crescente lunare, inoltre presenta due circoli concentrici di punti paragonabili ad astri e pur corrispondenti ai bulloni periferici degli scudi cretesi e paleoetruschi. Inferiormente l'immagine minore termina in modo simile a quella principale, cioè a coda spiegata d'uccello o a tronco d'albero elaborato. Abbiamo dunque evidentemente un simulacro di divinità muliebre armata, in sottordine con quella suddescritta, richiamante, come ha ben visto anche Xanthoudidis, il Palladio di Troia, e, ciò che più importa per noi, adombrante, nel modo più chiaro, la sua triplice origine o natura, per un terzo terrestre e femminina (parte inferiore), per un terzo celeste (parte superiore a testa d'uccello irradiata), per un terzo lunare (parte centrale coperta dallo scudo tondo, con il crescente). Si hanno tutte le qualifiche intrinseche ed estrinseche non tanto di Pallas-Athena e di Athena-*Chryse* e *Glaukopis*, quanto di Athena, detta da Omero, Τριτογένεια e da Dosiada, Τριπάτωρ (Ant. Pal. XV 25), credo meglio in rapporto alla dichiarata sua triplice paternità, anzichè alla sua origine marina o tritonica. È la dea insulana dei Sinzi e dei Sizi, che i Greci dovevano propiziarsi avanti di recarsi sotto Troia (Sof. *Phil.*), la dea vigile custode delle città murate, prima *Kora* di Giove e Rhea, la Κορησία di Creta,[45] la Κόρα per eccellenza d'Atene. Taluni mitologi (cfr. Diod. V 72) la dichiaravano oriunda di Thenae presso Knossos (Call. I 43) e nata da una nube squarciata da Zeus (Aristocle in schol. Pind. Ol. VI 66). Nè la nube mancherebbe nella nostra figurazione; chè anzi a noi par di vederla chiaramente espressa sopra il suo capo e di proposito velare misticamente uno dei fiori sostenuti da sua madre, il fiore che la rappresenta Kora di Rhea in ipostasi vegetale.

Degli emblemi di questa tavoletta e delle figurazioni del suo tergo

---

[44]) Ved. Falchi, Vetulonia tav. XIV 2 e le ben note simili immagini di Palestrina, Mon. Ist. X tav. XXXI*a* 9, 10; parecchie altre non sono pubblicate.

[45]) Intorno ad Athena-Chryse ed ai suoi più antichi simulacri (ξόανα) ved. la discussione e le osservazioni che feci in Mito di Filottete p. 12 sgg. p. 71; intorno a Pallas Athena ed Athena γλαυκῶπις, dea lunare, v. Gilbert p. 353 sgg.; intorno ad Athena-Kora v. lo stesso Gilbert p. 437 sg. e ciò che osserviamo più innanzi (p. 192); per l'epiteto Τριτογένεια v. Preller-Robert, Gr. Myth. p. 186 sg.; per la Κορησία di Creta v. Stefano Biz. v. κόριον e Gilbert o. c. p. 440.

Si chiamavano κόραι in Atene le monete ateniesi che portavano appunto l'effigie di Athena e la civetta del suo epiteto γλαυκῶπις: cf. Polluce IX 75; Plat. *Leg.* 706 B.

(fig. 7*b*), da noi collegate con quelle del retto della seconda tavoletta (fig. 8), dissi che non è qui luogo di parlare; tuttavia credo utile di avvertire che l'emblema tectonico combinato col crescente lunare corrisponde materialmente con la metà dell'ara della tavoletta dipinta dell'arce micenea, esibente anch'essa il Palladio (fig. 40) e con il ben noto emblema che suole vedersi in tutte le rappresentanze micenee del culto (ved. figg. 46-49, cfr. *STM*, I p. 28 fig. 30 nota 87), dal Furtwängler spiegato come un *kalathos*.

Dirò a suo tempo (cap. 10, 11) cosa sia veramente e che significhi questo emblema; intanto Xanthoudidis, invece di citare a confronto l'emblema astarteo della stele fenicia di Johawmelek in Perrot III fig. 23, avrebbe fatto meglio a richiamare quello del bronzo siriaco pubblicato dallo stesso Perrot poche pagine più innanzi (III fig. 16), dipendente da una concezione più heteo-egizia che fenicia e perciò più simile al nostro.

Seconda tavoletta di Siteias.

Ved. figg. 8, 8*a*, 8*b*

La seconda tavoletta di Siteias esibisce, da un lato (fig. 8) il noto emblema miceneo delle due bipenni, una grande e l'altra piccola, ambedue decorate geometricamente di linee e punti, come certe accette della prima età del ferro; dall'altro lato (fig. 8*b*), qui dato in autotipo (fig. 8*a*) e in senso inverso per comodità di confronto, i coni marginali di cui dissi di sopra, ed a s. una



Fig. 8a — Seconda tavoletta di Siteias (faccia A) 1:2.

figura con tunica di foggia micenea, nuda nella metà superiore del corpo, con diadema radiato, con una bipenne in ciascuna mano e desinente inferiormente a pianta d'albero. Il diadema è simile in tutto a quello della figura principale della prima tavoletta (fig. 7). Il vestito invece è di ornati diversi e contiene in sè un crescente lunare rovesciato, cioè disposto in senso inverso che nello scudo della divinità armata della prima tavoletta. Si ha dunque manifestamente una deità femminile, per certi riguardi ana-

loga e partecipe della natura della principale deità della prima tavoletta, e per certi altri partecipe della natura della deità armata sopraddetta. È anche questa una deità a metà coperta, ossia terrestre, ed a metà nuda, ossia celeste; anche questa è una deità pianta, anche questa armata, anche questa lunare; ma il suo carattere battagliero si manifesta per eccellenza sanguinario nelle vibranti bipenni.

Xanthoudidis vide qui al solito l'immagine di Istar-Astoret, citando a confronto due cilindretti caldeo-babilonesi in Maspero, Hist. I pp. 670, 681 di tutt'altra figurazione e che nulla dimostrano, se non che anche tra i Caldei e gli Assiri esisteva una deità, emanazione d'Istar di concetto battagliero, anzichè pacifico e prolifico. Noi potremo comparare molto più istruttivamente questa figura con le immagini della dea battagliera degli Hetei, di cui ci occuperemo nel capitolo 5, e che là dichiareremo nella sua essenza e nel suo preciso significato. Ma i confronti con l'Oriente e specie quelli con i cilindretti hetei, che sono tanto più calzanti al caso nostro, valgono a dimostrare che nella religione preellenica ed asiatica c'è un fondo comune, ma non spiegano la nostra figurazione, unica nel suo genere, e, diciamo pure, più greca che asiatica.

Xanthoudidis faceva meglio a trattenersi sull'Afrodite armata dei Protogreci, da lui richiamata di passaggio; e poichè trattasi di un monumento trovato nel paese degli Heteocretesi e di non dubbio carattere, stile e tipo egeo o miceneo, vien subito fatto di pensare al culto tracio-frigio dell'Artemis Tauropolos, Taurica, Lemnia, Brauronia, o alla Bendis dei Traci, divenuta l'Athena-Chryse dei Greci, divinità affine se non identica all'Afrodite ταυροπόλος, ἔγχειος ed ἐνόπλιος di Cipro, Corinto, Sparta ed altri molti luoghi delle isole e della Grecia continentale.[46]

Il carattere sanguinario dell'Artemis Taurica o Lemnia,[47] così detta dal luogo dove il culto delle πέλεκυς era particolarmente in onore, come è attestato dalle monete di Tenedo (figg. 28, 29) e da un famoso proverbio (τενέδιος πέλεκυς), e dove durò fino a tarda epoca l'uso dei sacrifici umani (Ifigenia), spicca in questa immagine in modo così accentuato, da non potersi dubitare che abbiamo qui la rappresentazione originaria di tale dea, dico dell'Artemis Tauropolos o Taurica, che Igino (*fab.* 261) identifica, non a caso, con Dictinna-Diana, e che corrisponde alla Bendis dei Sintii e Traci, la quale nella sua essenza tiene, com'è noto dalla letteratura, un po' dell'Hecate, un po' della Proserpina e un po' di Rhea-Kybele.[48]

---

[46]) Ved. Preller-Robert, Gr. Myth. a questi epiteti.

[47]) Lemno era l'originaria Tauride ed il nome le proviene dalla configurazione dell'isola: ved. Müller, Orch. p. 311; Die Dor. I 384.

[48]) Intorno a Dictinna ved. quel che osservai in *STM*, I p. 8 nota 28, p. 9 nota 30; intorno alla Bendis dei Traci, identica con la nordica Vanadis ed alla Χρύση greca, rimando alle mie antiche osservazioni in Mito di Filottete p. 19 sg. ed alle recenti monografie dell'Hartwig (Berl. 1897) e del Trendelenburg (Berlino 1898).

Gli ornamenti d'oro emblematici di Micene (nostre figg. 32-34) e la sardonica dell'Heraion d'Argo (fig. 35), esibenti la bipenne semplice o doppia sovrapposta ad una testa taurina, di cui diciamo più innanzi e daremo una



Fig. 12 — Moneta d'Amfipoli. *Fig. 13* — Moneta di Macedonia. *Fig. 14* — Moneta d'Amfipoli.

spiegazione più completa nella seconda parte di questa trattazione,[49] insieme con le tarde monete di Amfipoli e di Macedonia (figg. 12-14), stanno certo in rapporto con la nostra immagine e ben possono alludere ai sacrifici coerenti con il culto sanguinario di questa dea dei morti, parificabile alla Kali del Vishnu-Purana. Questi sacrifici vennero aboliti solo quando la barbarie di certi riti religiosi diede luogo in Grecia ad attenuazioni come quelle attestate dall'Artemis Brauronia, dall'Artemis Tauropolos di Macedonia, dall'Athena-Chryse e dall'Artemis Taurica, a cui, invece delle terribili bipenni sacrificali, furono più tardi attribuite due lancie guerresche, talchè il tetro epiteto di ταυρόπολος venne a cambiarsi con quello più mite di ἔγχειος o δίλογχος.[50]

L'Artemis Taurica o la Dictynna-Diana cretese, rappresentata dunque, come io ritengo per fermo, nella seconda tavoletta di Siteias, sarebbe, per quanto appare dalla sua stessa figurazione capovolta, una emanazione tetra, infera, lunare di Rhea celeste e ctonica, concetto già da me espresso precedentemente in *STM,* I p. 9 nota 30 p. 12 nota 42, e sul quale insisto e dovrò ancora insistere,[51] specie allorchè spiegherò nel capitolo 12 la ragione del suo capovolgimento figurale e la sua associazione con le immagini della prima tavoletta.

Quanto alla età di queste due tavolette, son d'avviso che per lo stile e per i tipi delle divinità e degli emblemi debba riportarsi più vicina ai bronzi dell'Antro Ideo che ai monumenti delle tombe del κύκλος regale di Micene, e debbano ritenersi dell' ultimo periodo miceneo, il periodo che preludia l' introduzione del ferro e delle fibule. Gli ornamenti geometrici delle bipenni già da loro stessi accennano chiaramente alla prima età del ferro;

---

[49]) Vedi intanto le spiegazioni date più oltre p. 197 sg.

[50]) Ved. le rappresentanze di Artemis Taurica in Overbeck, Her. Gal. tav. 30, 4, 7 e l'osservazione che feci fin dal 1879 in Mito di Filottete p. 71.

[51]) V. più oltre p.199 sg.; cfr. epiteti ὀρθία, ταυρώ, αἰθιοπία, φωσφόρος, χρυσάορος, χρυσηλάκατος.

e lo scudo tondo, che nella prima tavoletta sostituisce lo scudo bilobato dei Palladi micenei, pure accenna all'età protogreca e protoetrusca.[52]

b) *Diadema argenteo di Syra.*

Il Diadema, detto d'argento,[53] che diamo delineato metà del vero nella fig. 15, fu accuratamente pubblicato in grandezza naturale dallo Tsountas in Ἐφημ. ἀρχ. 1899 tav. 10. 1 fra le suppellettili di Sifno e di Syra provenienti da tombe con cadaveri rannicchiati e con ceramiche e bronzi esibenti tanti punti di contatto con quelle sicule ed italiche del periodo eneolitico e dell'età del bronzo e con quelle novilaresi ed etrusche della

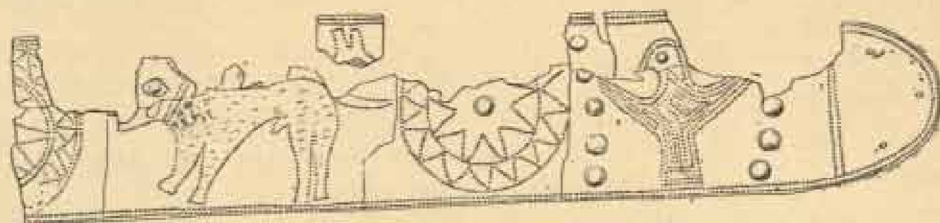


Fig. 15 — Diadema argenteo di Syra 1:2.

prima età del ferro. Non è dichiarato se appartenga veramente a queste tombe,[54] ma, dato il suo carattere tecnico o stilistico, non può esser dubbio che rimonti ad un'epoca molto più remota delle oreficerie del κύκλος regale di Micene, e, ben a ragione, lo Tsountas (o. c. p. 124) lo giudicò il più vetusto lavoro in lamina finora conosciuto nell'Ellade. La sua forma e dimensione originale, l'ornamentazione a sbalzo e punteggiata, dimostrante che la parte conservata è appena la metà dell'intero, e tre fori dell'estremità destra, evidentemente destinati per la cucitura della lamina sul legaccio di cuoio o di stoffa, danno a vedere che si tratta di una ταινία, come la chiama lo Tsountas, o di un diadema (διάδημα, ἄμπυξ). Si potrebbe pensare anche ad una cintura (ζώνη o ζωστήρ), simile e corrispondente a quelle vetuloniesi in oro ed elettro studiate a dovere dal Dr Karo e prodotte in *STM*, I tav. VII; ma più che la dimensione e la forma, il soggetto della decorazione apparisce particolarmente appropriato per un diadema. Le figurazioni emblematiche, zoomorfe ed antropomorfe che lo decorano sono tali e cosiffatte, in tal modo combinate e coordinate, che mi lasciano con-

[52]) È noto che nelle necropoli paleoetrusche si trovano frequentemente accette simboliche simili, a lama lunata molto espansa e decorate geometricamente di cerchietti, punti o linee graffite; ed è pur noto che gli scudi tondi a decorazione geometrica sono propri delle più antiche tombe a fossa ed a camera dell'Etruria.

[53]) Dubito che possa essere d'elettro bianco, cioè di argento con piccola mescolanza d'oro.

[54]) Nel testo descrittivo Ἐφημ. ἀρχ. 1899 p. 123 sg. lo Tsountas tace la provenienza precisa; ma in una sua lettera mi scrive che proviene dall'acropoli di Chalandriani a Syra. Lo Stais, direttore dell'*Antiquarium* del Museo Naz. di Atene, che si trovava a Firenze nel decembre 1900 e a cui chiesi schiarimenti, mi disse che fu acquistato da alcuni ragazzi che l'avevano rinvenuto per caso e se lo disputavano.

getturare, nonostante la mancanza della metà sinistra del pezzo, il loro senso religioso esoterico. Ed è appunto per il carattere sacrale della figurazione che ho creduto di associare questo diadema alle tavolette cretesi di Siteias.

Come delle descritte tavolette, così di questo diadema dovrò nuovamente occuparmi trattando della religione aniconica. Intanto faccio notare che le due ruote astrali del diadema di Syra sono diverse l'una dall'altra, dissimili da quelle della prima tavoletta di Siteias, ma anche simili ad essa, e simili particolarmente a quella impressa ed incisa sul fondo piano esterno delle caratteristiche patere sacrali discoidi ad ansa cornuta, provenienti dalle stesse tombe delle Cicladi.[55] Fra i due astri sta un quadrupede di tipo schematico, con coda leggermente curva ed alzata, il quale, si badi, è fornito di collare e di una giubba a scacchiera geometrica, ed ha il resto del corpo a lungo pelo. La giubba lo determinerebbe a prima vista per un leone, se non vi contraddicessero la coda un po' corta ed il collare. La forma tozza del corpo e delle gambe ed il collare fanno pensare piuttosto ad un cane-lupo, o meglio ad un orso (ἄρκτος), l'orsa siderica.

Il frammento staccato, esibente, a giudizio dello Tsountas, due orecchie, e, come credo possibile, forse due corna, deve riferirsi ad un altro quadrupede, che faceva verosimilmente riscontro a quello conservato sul lato sinistro del diadema, al di là dell'astro centrale e ad esso contrapposto (cfr. la posizione dell'occhio). Quanto all'immagine umana, con ali e becco d'uccello, espressa a punteggio sull'estremità destra, certo rappresenta, come riconobbe anche lo Tsountas, una deità femminile corrispondente ai ben noti idoli fittili di Micene e di Tirinto, d'identica figurazione schematica (ved. cap. 7). È essa una divinità di mista natura ornitoantropoide, analoga a quella dell'emblema crinale di Micene (fig. 1) e della prima tavoletta di Siteias (figg. 7, 7*a*). Il suo significato preciso sarà da me spiegato illustrando alcune gemme insulari (cap. 3), non che il principale anello miceneo (cap. 4) e gli idoli fittili surricordati (cap. 7). Nella seconda parte della trattazione poi, spiegando gli emblemi astrali e le figure animali, darò pure ragione dei globuli ai lati della figura ornitoantropoide, i quali intanto dichiaro non essere puramente ornamentali, ma corrispondere a quelli in numero di undici, di un ben noto simbolico anello miceneo prodotto più innanzi (fig. 36), a quelli, in numero di sette, che formano nimbo intorno alla testa d'una simile dea a becco d'uccello, nella gemma cretese fig. 19, ed a quelli, in numero di nove, che contornano la natura del

---

[55]) Cfr. particolarmente quella edita in Ἐφημ. ἀρχ. 1899. tav. 9, 4, citata a riscontro anche dallo Tsountas. Queste patere discoidi ad ansa cornuta sono di un impasto argilloso simile ai buccheri dell'Etruria meridionale di color marrone. Anche la decorazione impressa e graffita di queste patere ricorda molto da vicino quella delle primitive ceramiche etrusche.

ben noto idolo plumbeo d' Ilio, Schuch. 63 (v. cap. 7). Di questi globuli nel diadema ne rimangono visibili otto, ma faccio notare che vi è posto per altri tre nella parte rotta sopra l' ala sinistra della figura a becco d'uccello. Io anzi ritengo che si trovino disposti in linea obliqua o curva, asimmetricamente ai lati di essa figura, appunto per farceli entrare nel numero fisso di undici.

3. Gemma di Cassel e altre pietre incise della πότνια θηρῶν: Rhea e le sue Kore.

La gemma del Museo di Cassel (agata fasciata), testè edita in eliotipia dal Furtwängler, Antike Gemm. tav. VI, 5 e qui riprodotta a fig. 16 su disegno lineare ricavato da una impronta fornitami dal ch. direttore del detto Museo, D[r] Boehlau, esibisce una immagine di singolarissima importanza per i rapporti fra l' arte e la religione micenea e l' arte e la religione protogreca.

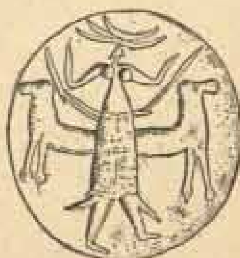


Fig. 16 — Gemma di Cassel.

Rappresenta una dea che lo stesso Furtwängler non esitò a dichiarare « Rhea fra i leoni. » Se egli poi avesse avuto presenti le spiegazioni degli scudi di Rhea dell' antro Ideo da noi date negli *STM*, I p. 5 sgg., facilmente avrebbe potuto rendersi conto degli interessanti e significativi particolari della rappresentanza, da lui ritenuti incomprensibili e che nella sua cattiva riproduzione eliotipica a mala pena si discernono.

Come nella prima tavoletta di Siteias e nell' ago crinale miceneo, già analizzati e spiegati, Rhea in questa gemma è concepita in duplice aspetto: a metà nuda e a metà vestita, a metà celeste ed a metà ctonica, a metà madre, a metà figlia di se stessa. La tipica tunica campanata, che copre la parte inferiore del suo corpo, lasciando liberi i piedi e un po' le gambe, accenna al suo aspetto ctonico, mentre la nudità del petto, il capo a testa d' uccello, e la corona a branche ramose curve, radiate e lunate che sormonta il capo (cfr. il Palladio della prima tavoletta di Siteias fig. 7) si riferiscono al suo aspetto celeste e siderale. Gli animali del suo culto, due leoni, sono rappresentati siccome posti, non davanti, ma dietro di lei. Quelle appendici

poi od alette che escono di sotto alla tunica e che, insieme ai rami del capo, Furtwängler non sa spiegarsi, non sono se non le radici, i piedi della pianta madre, della pianta divina da cui nasce e si svolge, come noi mostrammo, il concetto divino di Rhea, che dalla pianta del culto dendromorfo diventa donna del culto antropomorfo, e da donna, di nuovo pianta celeste del culto fitomorfo ed uccello del culto zoomorfo in mutua e continua vicenda. Anche le braccia e le mani, non per insipienza tecnica, ma per deliberato proposito, sono simili a due rami secchi di pianta (cfr. il Palladio della prima tavoletta di Siteias), nè a caso altri due rami escono dal ribocco della tunica, facendo un semicerchio, il quale, come vedremo, corrisponde alla linea dell' orizzonte marino o terrestre (ved. cap. 5); orizzonte il quale divide a bello studio le due sue nature, la natura coperta, dalla natura nuda, pari al festone infulato sostenuto da Rhea-Hera nell' ago crinale fig. 1. Questa figurazione di Rhea si presenta pertanto analoga a quella dell' ago crinale



Fig. 17 — Dettaglio dell' anfora della Beozia del Museo d' Atene n° 220.

miceneo e della prima tavoletta di Siteias (fig. 7); analoga ancora più a quella degli scudi cretesi, che la esibiscono separatamente, ora nella sua ipostasi vegetale (scudo D: *STM,* I p. 10 sgg.), ora nella sua ipostasi umana, come donna nuda afrodisiaca imposta ed interposta fra gli animali del suo culto (scudi B-C: *STM,* I p. 5 sgg.), secondo una concezione, la quale risale alla religione hetea (*STM,* I p. 35 sgg.), ma che qui si vede modificata in un senso specificamente greco. Così la pianta celeste irradiata sostituisce il polos o la corona turrita, propria delle rappresentanze hetee, e la dea, da madre vestita della terra, diventa figlia nuda del cielo e del mare. Si comparino in *STM,* I p. 43 fig. 6 e qui oltre p. 216 fig. 62 la figlia marina di Rhea-Kybele nel cilindretto di Aïdim; ed a p. 9 la rappresentanza dell' anfora geometrica della Beozia (Mus. di Atene n. 220), che qui diamo ripetuta (fig. 17), in cui Rhea-Dictinna-Britomartis vedesi uscire da alghe marine, circondata dagli elementi del microcosmo acquatico, e dagli animali non solo marini, ma anche terrestri, con un pesce in mezzo al corpo, con i

capelli ideograficamente espressi come l' acqua e lateralmente cascanti a guisa di rivi fino ai piedi.[55a] Non è certo senza un' alta relazione religiosa



Fig. 17a — Dettaglio retro della stessa anfora della Beozia.

e simbolica che in quest' anfora, dal lato opposto (nostra fig. 17*a* ex fotografia) vedonsi espressi un astro, un' aquila che alza il volo sopra il mare ed una lepre che corre come sulla cima di un monte. È l' aquila, ipostasi del cielo e di Giove che diede vita a Britomartis, a Dictynna ed a Koresia, le tre Kore di Rhea da noi già riconosciute nelle tavolette di Siteias e che si hanno raffigurate in parecchi altri monumenti micenei e protogreci (ved. cap. 4). È l' aquila celeste che diventerà cacciatrice di serpi e di lepri (cfr. monete d' Elide, *STM*, I p. 16), mentre le figlie terrestri del cielo, Britomartis e Dictynna, si faranno cacciatrici d' uccelli acquatici, di pesci, di

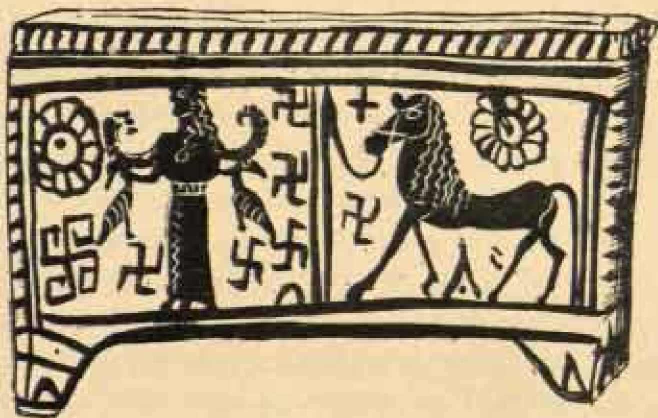


Fig. 18 — Urna della Beozia (faccia principale) Berlino.

cervi, di caprioli, di stambecchi o di altri animali marini, terrestri nel concetto materno fondamentale della πότνια θηρῶν. Si noti anche l' urna fittile protoellenica e quasi micenea della Beozia fig. 18 (ex Arch. Jahrb. 1888

[55a]) Ciò dico a complemento delle osservazioni fatte in *STM*, I p. 9 nota 30.

p. 357), simile a quelle ben note di Creta, esibente una dea aligera fra i primi esseri animati del mare (sette swastika minori coordinati ad uno swastika principale), associata al cavallo, nato anch' esso dal mare (disputa di Posidone e Athena). Ha sovrapposti nel coperchio (fig. 18*a*) i primi esseri

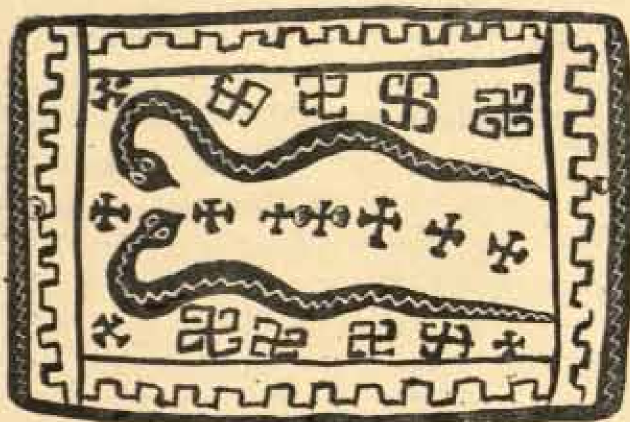


Fig. 18a — Urna della Beozia (coperchio).

animati del sottoterra, che sono i serpi; ha da lato (fig. 18*b*) la sorella celeste che conduce il cavallo;[56] ed ha contrapposto il suo amante divino, associato ai primi animali dell' amore terrestre, che sono la lepre ed il cane-lupo. Queste idee del mondo religioso protogreco si trovano tal quali nel mondo religioso preellenico od egeo; mutano soltanto le forme e le



Fig. 18b — Urna della Beozia (fianco principale).



Fig. 18c — Urna della Beozia (faccia secondaria).

figurazioni per la distanza e la diversità di vita civile e sociale che le separa, non che per gli elementi artistici e mitici d'altri popoli, i quali nell' età storica si infiltrano nel mondo greco e determinano le varianti e le superfetazioni delle concezioni religiose e mitologiche.

Le gemme preelleniche che rappresentano le figlie di Rhea πότνιαι θηρῶν e per eccellenza cacciatrici sul mare ed in terra, sono relativamente fre-

[56]) Cfr. le rappresentanze vascolari di Athena che fa nascere o crea il cavallo: *a*) Ann. Ist. 1880 tav. K. *b*) tazza da me descritta in Mus. top. dell' Etr. p. 68 nota 79.

quenti. Noi ci limiteremo a dare qui le più notevoli, dividendole in due classi ed attribuendo a Britomartis quelle che la esibiscono dea marina, leggiera, quasi volatile, cacciatrice nel mare o sul mare (figg. 20, 21), ed a Dictynna o Kyrene quelle che la esibiscono dea terrestre severa, agile cacciatrice sulla terra arida o silvestre (figg. 22-26*a*). Per usare nomi corrispondenti di deità greche ben conosciute, possiamo chiamare Afrodite la dea che a Creta portava il nome di Britomartis,[57] e Artemis la dea che a Creta portava il nome di Dictynna o Kyrene.[58]



Fig. 19. Creta (Candia).



Fig. 20. Brit. Mus.



Fig. 21. Vafio (Atene).



Fig. 22. Vafio (Atene).

Quanto a Koresia, la figlia notturna e volatile di Rhea, che, nella mitologia greca diventerà Athena-Pallas, Athena-Kora o Koría, Koronea e Koronide, l'unica rappresentanza gemmaria in cui si può riconoscere è offerta dalla gemma cretese inedita del Museo di Candia, che pubblico, grazie la cortesia amichevole dell' Halbherr, a fig. 19. Questa gemma, notevolissima, la rappresenta fra due astri, con testa a becco d' uccello, nimbata di globuli simbolici corrispondenti a quelli notati nel diadema di Syra (fig. 15).

Il diaspro del Brit. Mus. fig. 20 (ex eliot. Furtwängler tav. II 28 in cfr. con Perrot VI fig. 432, 2) rappresenta, credo, Britomartis figlia del mare, che, a metà nuda e a metà vestita, con la chioma svolazzante,[59] esce dalle acque appunto simile a sua madre nell' anfora della Beozia succitata, e caccia i cigni o altri simili uccelli acquatici. Come ha ben notato lo Schrœder, anche l'Afrodite greca era in origine una vergine cacciatrice di cigni.[60]

[57]) Solino 11, 9 spiega il nome così: *Britomartem, quod sermone nostro sonat virginem dulcem.* In accordo Esichio annota v. βριτύ = γλυκύ, Κρῆτες ed Etim. M. 214, 29 βρίτον τουτέστι ἀγαθόν. In un'iscrizione di Delo, Bull. hell. 1882 p. 23, si fa menzione di una festa 'Αρτεμίσια Βριταμάρτια. Quando Britomartis dell'occidente di Creta s'identificò con Dictynna, la sua compagna o sorella dell'oriente dell'isola, sarebbe avvenuta, credo, necessariamente quella sua tarda identificazione con Artemis a cui si riportano l'iscr. di Delo, Callimaco III, Ant. Liberale 40, Palefato, p. 46, 811 ed. Festa, e il carme pseudovergiliano *Ciris* (cfr. Tümpel in Pauly-Wissowa, Reallexicon III 880 e Lenormant, in Daremb. Diction. I 750).

[58]) Io credo che Dictynna siasi identificata con Kyrene figlia di Rhea, allorchè divenne per eccellenza dea colonizzatrice; cfr. *STM*, I p. 8 nota 28, p. 10 nota 33 e p. 24 note 75, 76. Per la sua identificazione con Artemis v. Studniczka, Kyrene p. 145 sgg.

[59]) La chioma svolazzante, trascurata nel disegno del Perrot, è chiara nell'eliotipia Furtwängler, e da questi giustamente notata anche nel testo.

[60]) V. Schrœder, Griech. Götter u. Heroen (Aphrodite) Berl. 1887 p. 39.

L'ametista di Vafio fig. 21 (ex Perrot VI fig. 431, 7, in cfr. con eliot. Furtw. tav. II 29) rappresenta la stessa dea a mezzo nuda e a mezzo coperta da una veste fatta a penne d'uccello,[61] con due palmipedi presi in caccia.

Il calcedonio di Vafio fig. 22 (ex eliot. Perrot VI tav. XVI 5 e Furtwängler tav. II 26) esibisce due donne nel solito costume, metà nude e metà vestite, di cui una (Dictynna = Artemis), caratterizzata come dea celeste o siderale dalla corona radiata, è in atto d'afferrare un capriolo, e l'altra, probabilmente sua sorella Britomartis, fa gesto di ammirazione per la prodezza cinegetica cui assiste. Sono notevoli la lunga chioma e la palmetta del vestito della dea cacciatrice, corrispondente ai rami uscenti dalla veste di Rhea nella gemma di Cassel.

La corniola di Vafio fig. 23 (ex Furtw. tav. II 45, in cfr. con Perr. VI 429, 1) rappresenta o Dictynna o Britomartis vestita di penne, che va alla caccia.


Fig. 23
Vafio (Atene).


Fig. 25
Vafio (Atene).


Fig. 24
Creta (Berl.) 2:1.


Fig. 26
Elide (Berl.).


Fig. 26a
Steatite (Berl.).

La corniola cretese di Berlino fig. 24, tratta direttamente dal calco e delineata a due volte il vero (cfr. eliot. Furtw. tav. II 24, ed il cattivo disegno in Perrot VI 426, 11), rappresenta certo o Britomartis o Dictynna che corre tendendo l'arco per cacciare uccelli o animali terrestri. È notevole e mirabile il ricercato naturalismo del petto pieno che ricasca provocante fuori dalla veste e quello della veste medesima, la quale, pur facendo molte vaghe pieghe, lascia trasparire le sue flessuose esuberanti forme afrodisiache. Ha il corpo diademato e una lunga ciocca di capelli pare scendere giù dalle spalle fino alla vita, come nella gemma fig. 25. Ciò che pende dietro l'omero sinistro non è una faretra, come fu creduta, ma una ciarpa (ζώνη, περίζωμα) con varie frangie (θύσανοι), la cui estremità anteriore cade fra le gambe toccando terra. Tale ciarpa a doppia frangia sembra corrispondere bene a quella che indossa Hera quando si presenta *compta illecebris* a Giove (ζώνη ἑκατὸν θυσάνοις Il. 14, 181) e a quella dell'Hera statuaria di Samo.[62]

---

[61]) Cfr. sopra p. 165 nota 14.

[62]) Vedi Collignon, Sculpt. gr. I p. 162 e la riproduzione del tergo della statua in Brunn-Bruckmann 56. Si confronti anche la statuetta cretese con ciarpa, edita da Mariani in Mon. Ant. VI p. 171.

La corniola di Vafio fig. 25 (ex eliot. Furtw.' tav. II 25, in cfr. con Perrot IV 426, 14) rappresenta, credo, ancora Dictynna-Artemis cacciatrice del capriolo come nella fig. 22, parimenti caratterizzata da lunga treccia di capelli scendente fino ai ginocchi.



Fig. 26b — Pendaglio d'oro di Rodi.

Infine la sardonica di Berlino proveniente dall'Elide fig. 26 (ex Furtw. tav. II 27 in cfr. con Perrot VI 426, 12) e la steatite dello stesso Museo fig. 26*a* (ex calco, cfr. Berl. Catal. tav. I. 4) mostrano di nuovo la medesima dea che afferra per le corna il capretto o stambecco rincorso nella caccia.

Il concetto e il tipo di una dea cacciatrice di fiere vere e proprie, cioè di animali feroci, come leoni e pantere, non si ha ancora a Micene; esso è però coerente al prototipo, che vedremo essere heteo, della dea del mare o della riva del mare cacciatrice come Dictynna di uccelli acquatici e di animali della costa silvestre, ed avrà da questo prototipo il suo svolgimento sotto l'influenza di idee e figurazioni di culti più tardi, quali sono quelli di Kyrene e dell'Artemis-Persica.[62a]

4. Anello d'oro principale, tavoletta dipinta dell'arce micenea e figurazioni connesse. – Ancora Rhea e le sue Kore.

a) Anello d'oro principale.

Per dare un esatto disegno dell'anello d'oro principale, rinvenuto nel peribolo delle tombe del κύκλος miceneo, lo feci delineare ex novo sotto i miei occhi dall'artista Gatti nella fig. 27, togliendolo dalla splendida eliotipia testè pubblicata dallo Tsountas in *Rev. Arch.* 1900 tav. VIII, 1.

Quest'anello è stato come il pomo della discordia fra coloro che videro nei monumenti micenei un'arte che si limita a ritrarre liberamente la na-

---

[62a]) Per Kyrene cfr. nota 58. Di Artemis Persica offro qui una notevole immagine inedita (fig. 26*b*) tratta da una placchetta d'oro massiccio finemente lavorata a filigrana, da me veduta e calcata nell' ottobre 1899 in Atene presso Lambros, che l'aveva proprio allora ricevuta da Kameiros. Andavano insieme con essa: *a*) due placchette più piccole di elettro a semplice stampa con la stessa immagine dell'Artemis Persica, corrispondente al ben noto tipo d'Olimpia; *b*) due placche con Centauri (tipo Salzmann, Nécrop, de Camir. tav. I); *c*) cinque placchette d'oro ed una di elettro a stampa con l'interessante immagine zoomorfa di Melissa, data più innanzi fig. 50; *d*) una grossa capocchia d'ago crinale; *e*) acini d'oro stampati corrispondenti a quelli delle collane vetuloniesi del tumulo della Pietrera.

tura senza preconcetti, e quelli che hanno sostenuto la tesi contraria, fino a trovarvi la rappresentazione genetica del protoplasma Darwiniano.[63]



Fig. 27 — Anello d' oro principale di Micene dall' impronta ingrandita 3:1.

Se il Furtwängler,[64] giudice certo non sospetto, dichiara che non mette conto di contraddire le vedute di Max. Meyer in Jahrb. 1890 p. 190, seguite dallo Schuchardt (p. 295), dal Collignon (Sculpt. gr. I p. 46 sg.) e da altri intorno alla tesi che l' anello in parola rappresenti una semplice scena generica in un parco, che dovrei io dire dopo le spiegazioni date dei monumenti che precedono?

Che il soggetto sia generico non cade dunque neanche di discutere; basta il simbolo della doppia bipenne del centro della rappresentanza a imprimergli il carattere essenzialmente religioso che il Milchhöfer, per il primo, mise in giusto rilievo.[65]

Ai piedi di un albero ombroso e straordinariamente fruttifero, sta seduta, anzi accovacciata sul suolo sassoso, in una buca formata da sassi, parte naturali e parte ammontati, una donna metà nuda e metà vestita nel tipico costume miceneo. La sua veste, si badi allo scrupoloso simbolismo religioso che è in tutti i più minuti particolari della rappresentanza, è a squame di pesce o di pigna. Il petto è esageratamente prominente, il collo è fornito di doppia collana ed i capelli abbondantissimi, in parte legati sul capo e in parte scendenti giù dalle spalle in una lunga ciocca infulata, terminano superiormente in un fiorame a tre getti come nell' immagine esaminata della prima tavoletta di Siteias (fig. 7). I fiori fruttiferi che tiene

---

[63]) V. Hussay in Rev. Arch. 1895 p. 1 sgg; Perrot VI p. 923 sgg., con le confutazioni di Pottier in Rev. arch. 1896 p. 24 sgg. ed in Vases du Louvre p. 190 sgg., accettate dal Walters, Journ. of hell. St. 1897 p. 76. Cfr. anche Tsountas-Manatt p. 294. Dimostrerò a suo luogo (cap. 13) cosa ci sia di vero nelle osservazioni del naturalista Hussay.

[64]) Antike Gemmen II p. 10.

[65]) Anfänge d. Kunst, Leipzig 1883, p. 133 sgg.

nella mano d. credo essere, come opina anche Furtwängler, tre papaveri, l'attributo appunto dell'Afrodite di Sicione.[66] Quanto all'albero, credo che sia intenzionalmente di mista natura: nella fattispecie è pino silvestre senza fronde, ma carico di enormi pigne frondose e fruttifere, e col tronco composto di più rami (tre visibili, il quarto nascosto), in ciò simile al fusto del melagrano (cfr. sopra p. 167 sg. nota 18a). Così può capirsi a pieno nella sua concezione simbolica, e nella coerente trattazione tecnica ed artistica.

Non può esser dubbio che la donna suddescritta, accovacciata sotto questa pianta simbolica del culto frigio-cretese di Rhea-Kybele, sia la Matar Kubile in persona, concepita come dea madre ctonica e partoriente in un cavo naturale, cioè in un antro: l'antro Ideo frigio o cretese. La piccola donna che sta dietro, raccogliendo frutta dall'albero, e quella simile che sta dinanzi, ritta sul monticolo di pietre che serra la bocca dell'antro e ne costituisce quasi l'ara (cfr. la simile ara dell'antro Ideo),[67] recando fiori e frutta terrestri (le spighe sono chiarissime), non sono adoranti umane, come furono spiegate, ma adoranti divine, cioè Ninfe: l'una dei boschi montani e costieri, l'altra della terra coltivata. La ninfa dei boschi credo essere Dictynna, rappresentata nella sua infanzia, e che, fanciulla, già si diletta delle selve e raccoglie i frutti montani per la madre. La ninfa della terra coltivata, ossia del piano, è invece Britomartis, la dolce fanciulla come dice il nome,[68] nata anch'essa da Rhea e che, fanciulla, raccoglie e porta alla madre i fiori e le frutta de' campi.

La fecondazione mistica della sacra pianta e della dea madre, che diede vita a Dictynna e Britomartis e che si prepara a dar vita a Giove (nascita di Giove), avviene di notte al chiaro della luna occidente e dell'astro che prese il nome da Venere.[69] Questo pianeta luminoso e radioso, che « ad amar conforta » (Dante *Purg.* I 19; *Parad.* VIII 2), si trova appunto sopra la pianta divina e sopra due striscie ondulate in cui Furtwängler credette di riconoscere l'Oceano, ma che io credo rappresentino invece la via lattea, considerata dagli Egizi come la cintura mistica dell'empireo.[70] Siamo dunque in terra e la scena del puerperio di Rhea si svolge sotto l'influenza

[66]) Pausania II, 10, 5.

[67]) V. Halbherr in Mus. ital. III p. 691 sgg. tavv. XI-XII; Fabricius, Athen. Mittheil. X (1885) p. 59 sgg. Una rude ara consimile si rinvenne testè anche davanti all'antro Dicteo.

[68]) Cfr. sopra p. 192 nota 57.

[69]) Che l'astro radioso di quest'anello rappresenti il pianeta Venere o Eosphoros (= Lunus), non già il Sole, come generalmente fu creduto, si rileva dalla sua grandezza minore di quella della lunula. Il sole nell'età micenea è sempre espresso con una ruota semplice o con un disco dentato o con una ruota radiata, come sulla I tavoletta di Siteias fig. 7*a* (v. sopra p. 180).

[70]) Al Furtwängler l. c. parve espresso l'Oceano in base alle rappresentanze dei cilindretti asiatici in Lajard, Mithra pl. 31, 4, 5. Intorno alla importanza e funzione della via lattea (γαλαξίας κύκλος) nella religione mistica degli Egizi, vedasi Macrobio, *Somn. Scip.* 3, e per la sua funzione cosmogonica secondo le idee di Pitagora e altri filosofi ved. Diels, Doxogr. 364 sg. 335 ec. Non sarà poi ozioso ricordare che γαλάξια si chiamava la festa del latte celebrata in Atene in onore di Kybele (v. Esichio a questa voce).

della via lattea (γαλαξίας) e del pianeta Venere (φωσφόρος-ἑωσφόρος), al chiaro di luna, in un cavo montano, frondeggiato dalla pianta silvestre più prolifica che si conosca su suolo greco, il *pinus pinea*.

Questa è la concezione religiosa ed artistica della parte destra della rappresentanza.

Nel centro sta, come campata nel cielo o scolpita nella rupe, la doppia bipenne, il simbolo già noto e riconosciuto di Giove Pelasgico, padre di Dictynna e Britomartis.

Questa bipenne, essendo doppia, rappresenta una divinità quadruplice:

1° il dio padre celeste figlio di se stesso (Kronos-Zeus);

2° il dio padre solare figlio di se stesso (Zeus-Apollo).

Idea questa che nelle monete di Tenedo (v. figg. 28, 29) è resa in una forma simbolica materiale ed antropomorfa quanto mai chiara. Il rovescio

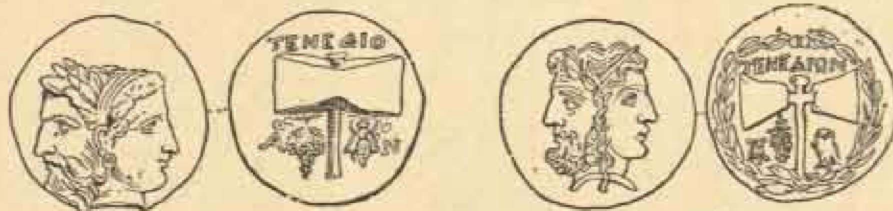


Fig. 28 *Fig. 29*
Monete argentee di Tenedo.

di dette monete ti dà la concezione antichissima materialistica, ideografica, derivata dalla bipenne, che è l'arme di pace e guerra di Sutekh heteo, figlio di Giove padre celeste, in duplice aspetto: benigno nel cielo (= ape = Zeus-Meilichios) ed in terra (= grappolo d'uva = Dionysos), o battagliero (= civetta = Areios);[71] il diritto ti dà la concezione ellenica antropomorfa di Giove solare (= Apollo), figlio di Giove celeste, pure di duplice aspetto: vecchio e benigno (Giove Meilichios = Dionysos), giovane e battagliero (Zeus Areios o Stratios = Ares = Apollo).

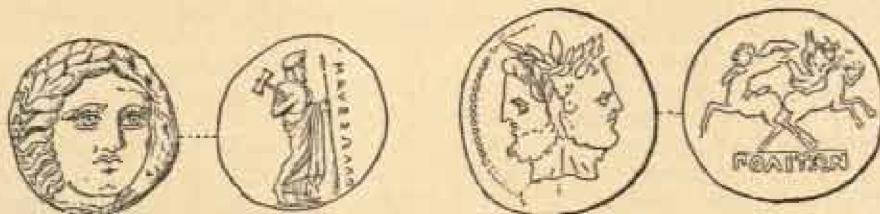


Fig. 30 — Moneta di Mausolo. *Fig. 31* — Moneta d'Amfipoli.

Questi concetti emergono anche dai tipi delle monete di Pixodauro, e di Mausolo di Caria (fig. 35 ex Head, *Brit. Mus. coins* pl. 19, 33) esibenti nel diritto la testa laureata di Giove Solare, ossia di Sol-Apollo, e

[71]) Sull'origine e il significato della bipenne nei monumenti hetei v. *STM*, I p. 35 sg.; sul suo significato nei monumenti etruschi v. Mus. top. dell'Etr. pp. 36-38 e note relative.

nel rovescio la figura di Zeus Stratios, armato della bipenne (λάβρυς), propria di Zeus Labrandeo o Dolicheno e dell' asta, propria di Giove Areios.[72]

Il doppio taglio della bipenne del nostro anello corrisponde pertanto alle due faccie, ai due aspetti, alle due forme fondamentali di Giove celeste e di Giove solare, identico il primo come il secondo a Giano bifronte, ch' è barbato nelle monete romane urbane e nelle monete greche di Amfipoli (fig. 31 Brit. Mus.), dove domina il concetto celeste; imberbe nelle monete greche,campane ed etrusche, dove domina il concetto solare.[73] Nel totale poi è un dio quadruplice, quadrigemino, cioè a quattro faccie.[74]

Conseguentemente nella nostra rappresentanza, come negli ornamenti simbolici micenei esibenti ora la bipenne semplice, ora la bipenne doppia

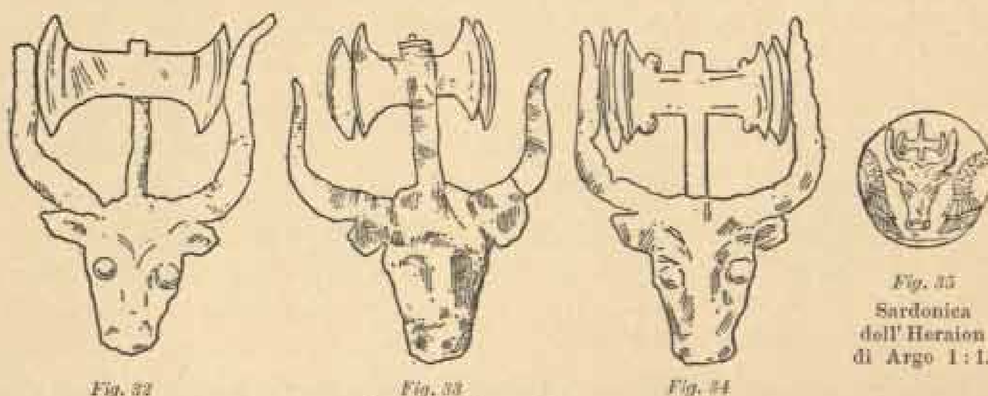


Fig. 32 *Fig. 33* *Fig. 34*

Ornamenti d'oro di Micene 1:1.

Fig. 35 Sardonica dell' Heraion di Argo 1:1.

imposta sulla testa taurina (figg. 32-34),[75] e come nella sardonica dell' Heraion d'Argo (fig. 35 ex Furtw. tav. II 42), questo simbolo ideografico, araldico e religioso esprime nella sua essenza: cielo figlio del cielo, sole figlio del sole, ossia Diespiter-Zeus, Ares-Apollo nel regno della luce. Nel

[72]) Ved. *STM*, I p. 19 nota 64; cfr. Preller-Robert p.141 nota 2; Roscher's Lexicon I p. 1193.

[73]) Intorno a Giove celeste e Giove solare ved. Gilbert, Gr. Götterlehre p.469 sgg. 293 sgg. Faccio notare che nelle monete di Amfipoli, non senza una profonda ragione religiosa, alla testa gemina di Giove celeste, ossia a Giano barbato, sono contrapposti due Centauri solari, saettanti e saltellanti in direzioni opposte.

[74]) Ved. le mie osservazioni in Mus. top. dell' Etr. p. 35 sgg.

[75]) Gli ornamenti micenei con la doppia bipenne figg. 33, 34, non dati nè dallo Schliemann (p. 252), nè dallo Schuchhardt (p. 290), sono desunti da fotografie fornitemi gentilmente dallo Tsountas e da un mio schizzo sugli originali. Lo Tsountas medesimo rilevò ultimamente la concordanza di questi ornamenti con la doppia bipenne dell' anello miceneo principale (fig. 27), ma errò nel credere che riproducessero un tipo particolare di πέλεκυς d' uso (v. Rev. Arch. 1900 p. 8). Si tratta invece di un tipo puramente emblematico araldico e simbolico, che in parte spiego qui e in parte spiegherò nella trattazione sulla religione aniconica. La fig. 32 desunta dall' eliotipia di Furtwängler, Ant. gemm. tav. II 13, oltre alla doppia bipenne sulla testa taurina offre due oggetti interpretati come rete da pesca (Fischreusen). Se la detta interpretazione del Furtwängler fosse vera, in quest' emblema sarebbe già adombrata Dictynna, ma io ne dubito molto. Ritengo che si tratti piuttosto di due *infulæ* emblematiche, sacrificali e sacerdotali, simili e corrispondenti ai noti ornamenti d' alabastro della IV tomba del κύκλος (Schuch. 265). La cosa sarà da me chiarita trattando della religione aniconica.

regno poi delle tenebre è tutt' altra cosa. Giove padre celeste dà origine a Giove padre infernale e terrestre (Zeus-Zagreus = Dionysos), e Giove padre infernale e terrestre al giovinetto Pluto infernale e solare, dio della ricchezza celeste e terrestre.[76]

Tutto questo non è espresso nella nostra rappresentanza, ma simbolicamente adombrato dal quadruplice taglio della bipenne, l' arme del culto heteo-cretese e miceneo, pelasgico e prepelasgico di Giove Tauropolos.[77]

Il Giano quadrigemino dei Romani, l'Apollo σχῆμα τετράγωνον dei Greci e degli Etruschi, come il Giano bifronte e l'Apollo bifronte dalle quattro braccia e dalle quattro orecchie, il Kouridios della Laconia (Esichio), ci riportano alla medesima concezione della divinità maschile pelasgica celeste e solare da un lato, e terrestre ed infera dall' altro; da un lato benigna, dall' altro battagliera.[78]

Con queste premesse diventa chiara la figura femminile di statura poco inferiore a Rhea, che nella metà sinistra della rappresentanza occupa il posto a lei più prossimo sotto la duplice bipenne, e che in simile capigliatura o vestito si rivolge alla dea madre, senza attributi di sorta. Non è, secondo è stata generalmente interpretata in base alla tavoletta dipinta dichiarata più innanzi (fig. 40), una semplice ierodula del culto, ma la dea stessa che nella seconda tavoletta di Siteias si presenta, come qui, seminuda, con l' attributo delle due bipenni (figg. 8*a*, 8*b*) e che sta a riscontro delle due bipenni, espresse separatamente nella stessa tavoletta (fig. 8). Dal suo capo nasce un fiore, pari a quello che nasce dal capo della dea madre, concepita come pianta divina fiorifera e fruttifera (culto arboreo); e per indicare che questa figura è per eccellenza lunare è appunto accanto a lei e quasi in sua mano che sta il simbolo della doppia scure lunata, emblema, in mano sua, non delle quattro fasi celesti, ma delle quattro fasi lunari, il simbolo che diventerà suo proprio attributo, per mostrarla dea battagliera e sanguinaria (Artemis ed Afrodite Tauropolos cfr. sopra p. 184 sg.), e dedita, cosa ben naturale, al culto di Giove quadrigemino e gemino, silvestre e bat-

[76]) Ved. il mio studio su Dionysos, Eirene e Pluto in Röm. Mittheil. 1890 p. 92 sgg.

[77]) Il Gilbert o. c. p. 463 sg., con singolare chiaroveggenza, considerava Micene come il centro del dominio della coltura frigio-cretese. Nella seconda parte della trattazione sviluppò però meglio il concetto quadrigemino del Giove pelasgico in rapporto al culto. Il Giove Triopas è anch' esso di origine heteo-pelasgica, e risponde alla triplice manifestazione di Giove nel regno celeste, terrestre, e sottoterrestre o marino. Intorno a Giove gemino avente per emblema la bipenne semplice, detta λάβρυς, oramai nessuno potrà dubitare del suo culto a Creta e nel paese degli Eteocretesi dopo le meravigliose recentissime scoperte dell' Evans e dell' Hogarth a Knossos e nell' Antro Psykrò. Il caratteristico pilastro centrale del dedaleo palazzo di Minosse t u t t o t a p p e z z a t o d i b i p e n n i e le bipenni in gran numero rinvenute fra gli ex voto dell' Antro Dicteo, hanno non solo messo fuori di discussione il significato di tale emblema, ma hanno anzi fatto pensare che da esso sia derivato appunto il nome leggendario del *Labirinto* dedaleo. Ved. il programma d' associazione all' impresa cretese: « The Cretan exploration Fund » 1900.

[78]) Cfr. le mie osservazioni sul simulacro della navicella vetuloniese della tomba del duce in Mus. top. dell' Etr. p. 30 sg.

tagliero. La natura marina propria di questa dea, così nella religione greca che nella religione pregreca ed hetea (v. cap. 5), è espressa simbolicamente dalle squame di pesce che adornano il suo vestito, al pari di quello di sua madre terrestre e marina. Sostanzialmente è una bella κόρη nel fior dell' età, non più nell' infanzia, come è rappresentata dietro la pianta madre, ma ragazza fatta; è la stessa Dictynna (= Artemis Limnaia e Lemnia), fatta grande, che finirà per diventare πότνια θηρῶν, come sua madre (Rhea — Kyrene — Adrastea).[79]

Dietro la figura che chiamerò Kora Dictynna, la dea casta e severa, mattutina e serale e particolarmente marina e costiera, sta un' altra Kora di Rhea, pure caratterizzata dai fiori e dai frutti, che da bambina portava a sua madre, e dal fiorame che nasce dal suo capo. Il fiore che tiene nella s. è a viticci come quello che suol vedersi in mano ad Hera,[80] gli altri due fiori della mano d. invece, non senza una motivazione, assumono, il primo la forma determinata di un dardo (dardo di Cupido), e l' altro quello di due semilune. È certo la Kora corrispondente ad Hera-Demetra dei Greci,[81] la Kora nata dal matrimonio di Kronos o Saturno con Rhea (Esiodo) e la cui figlia (Proserpina) Plutone rapirà e farà sua sposa, nel-l' atto in cui raccoglierà i fiori ed i frutti dei campi; è Britomartis, la dolce vergine dal dolce amore (= Afrodite), sorella gemella di Dictynna e spesso con lei identificantesi, adoratrice con lei da bimba della comune madre Rhea, e nel fiore dell' età (κόρα-κούρη-κόρη) ancella, ninfa e ierodula di lei.

In alto, nel cielo, fra le due Κόραι di Rhea e come fra le nubi, adombrate, anzi espresse dalle tre piccole strisce arcuate che circondano il fiorame a viticci tenuto da Britomartis o Hera-Demeter-Afrodite sta un simulacro armigero, costituito dal noto scudo bilobato dei Micenei,[82] da una testa e da due braccia embrionali, una delle quali apparisce armata di asta. Il Furtwängler (Ant. Gemm. II p. 10), riferendosi alla tavoletta del palazzo miceneo, dove ritorna il medesimo simulacro armigero fra due adoranti, intuì giustamente che fosse femminile. Ciò oggi è confermato a pieno dalla prima tavoletta di Siteias fig. 7 (v. sopra p. 181 sg). Che questo simulacro sia parallelo a quello della tavoletta di Siteias, e rappresenti la Kora del cielo notturno e sereno non può revocarsi in dubbio, essendo visibile in cielo presso il crescente lunare e il pianeta Venere. La leggenda omerica relativa al Palladio dell' arce troiana, caduto dal cielo o dato da Giove a Dardano e custodito gelosamente da due sacerdotesse,[83] il mito di Pallade e di Athena,

---

[79]) Cfr. *STM*, I p. 24. Per l'Artemis Λιμναία è caratteristica e significativa la cerimonia religiosa di bagnare il suo simulacro nell' acqua del mare, v. Eurip. *Iphig. taur.* 1041, 1199.

[80]) Mi riferisco particolarmente alle rappresentanze vasculari greche. Cfr. l' esempio in Overbeck, Hera, Atlas tav. IX 25.

[81]) Cfr. *STM*, I p. 6 note 21, 22.

[82]) V. Reichel, Hom. Waffen p. 7 sgg.

[83]) V. Lobeck, Aglaophamus 1203 sgg.

Kora celeste e lunare, che nasce armata in cielo dalla testa di Giove, mi sembrano qui adombrati artisticamente e materialmente nel modo il più trasparente.[84]

Chiaro apparisce dalla nostra rappresentanza che le Κῶραι di Rhea sono anche le Κῶραι o Κοῦραι del Palladio, le ierodule del culto di Giove battagliero (Ἄρειος). Giove battagliero ha nel Palladio, dico nella sua figlia lunare armata, la sua più caratteristica e significativa espressione, perchè fa da vigile al parto della dea madre, come il primo Kureta della mitologia (*Damnameneus*) e al pari della civetta del culto zoomorfo di Athena, l'uccello di rapina notturno, invisibile e veggente. Simile è il concetto del πίναξ dell'arce micenea che dichiareremo più innanzi.

Nella rappresentanza dell' anello mi resta a spiegare le sei problematiche teste leonine espresse sul bordo sinistro. La più ovvia interpretazione è che si riferiscano al culto animale di Rhea, come pensò anche Milchhöfer. Equivarrebbero in tal caso agli animali terrestri espressi negli scudi e patere cretesi (*STM*, I p. 26). Siccome però quelle teste corrispondono piuttosto al simbolismo di un altro ben noto anello miceneo (fig. 36 ex Schuchhardt 296),

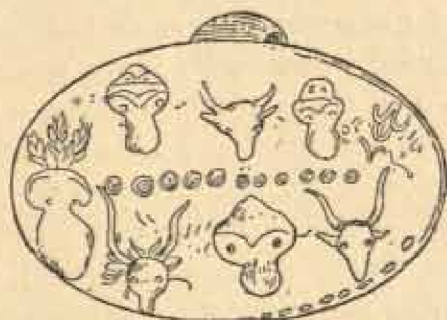


Fig. 36 — Anello d' oro simbolico di Micene 2:1.

nel quale io vedo espressa simbolicamente la regione acquifera del cielo e del mare, con figurazioni apertamente desunte, parte dal mondo terrestre (teste di toro), parte dal mondo marino (spugne, coralli, polipi involuti e a intenzione quasi leontocefali); così io non dubito e parmi evidente che le sei teste del bordo della nostra rappresentanza teogonica, fatte di proposito simili a polipi involuti o ad esseri marini, esprimano appunto le fonti ed i fiumi che scaturiscono e scorrono dai monti, fra le selve, nei luoghi più aridi. In modo analogo nella gemma fig. 37 ex Furtwängler III fig. 37 una testa leonina simile alle nostre vedesi combinata con la natura del riccio marino. Ideograficamente queste fonti e questi fiumi, con ottimo pensiero naturalistico, vengono rappresentati o dalla testa del leone del

[84]) Per i Palladi e la loro relazione lunare v. Gilbert o. c. p. 373; per l'Athena-Kora v. lo stesso Gilbert p. 441 sgg. Di altre rappresentanze micenee dei Palladi (Furtw. tav. II 19; Perr. VI 431, 9 e Rev. Arch. 1900 p. 12 fig. 2) diremo nel cap. 6; dei Palladi in rapporto al rito sepolcrale diremo nel cap. 7.

deserto terrestre e del cielo siderale (fonte), o dalla testa di toro (fiume). Ercole-Sole canicolare che uccide l' idra di Lerna a più teste (sei o sette) e a più tentacoli come il polipo, Ercole che strozza il leone fra le braccia,



Fig. 37
Gemma insulare 1:1.



Fig. 39
Gemma di Micene 1:1.

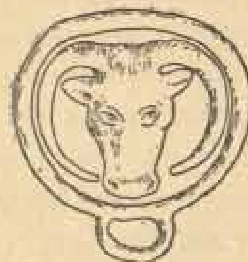


Fig. 38
Ornato su vaso (Cipro) 1:1.

tanto da fare uscire dalle sue fauci l' ultimo anelito vitale (bava acquosa, sangue), o che soggioga il toro cretese, od Acheloo tauromorfo (cfr. cap. 6), devono alludere a questo concetto fisico del bisogno che sente la terra arida dell' acqua, che è nelle sorgenti più ascose e nei fiumi dei monti. Così si capisce pure come sia divenuto del comune simbolismo artistico greco, etrusco e romano, di far sgorgare l' acqua da teste o maschere leonine per le fonti,[85] di rappresentare i fiumi nella forma animale di tori, con testa barbata simile a quella di Giove pluvio o fluvio, e di far terminare gli spioventi delle fabbriche con antefisse a testa di Acheloo.[86]

Con queste spiegazioni e richiami e con quel che dissi in *STM*, I p. 17 sg. circa la patera, simbolo della libazione celeste, ossia della pioggia mandata da Giove Ideo, risulta di per sè evidente il senso delle patere ornamentali a testa taurina rappresentate reiteratamente appunto sul manico di un vaso di bronzo di arte egea o micenea trovato a Cipro (v. dettaglio fig. 38 ex Perrot III fig. 556), e risulta chiaro altresì il senso delle simili teste taurine che nella gemma di Micene fig. 39 ex Furtw. III p. 36 si vedono contrapposte e circoscritte come nel tondo di una patera.

Così parmi completamente spiegato in tutti i suoi particolari questo capolavoro della gliptica metallica micenea, rimasto fin qui quasi muto e che parla ora chiaro e preciso.

Nel senso letterale della rappresentanza, in ordine primario (lato destro), si ha espresso il puerperio di Rhea in una serena e luminosa notte di primavera (il Palladio accenna appunto alla primavera, la stagione delle armi: cfr. mito di Marte). Nel senso allegorico e cosmogonico si ha Rhea-Kybele,

---

85) Per dare l' esempio greco più classico citerò la fontana (KPENE) nel vaso François, ed in Etruria mi richiamo allo specchio di Orbetello, Etr. Spieg. V 159, da me spiegato in Mus. top. dell' Etr. p. 112 nota 146.

86) Cfr. l' osservazione fatta in Mus. top. p. 99 e nota 122 a proposito delle antefisse del tempio di Talamone.

ossia la terra notturna vegetativa che nelle sue nozze cosmiche sotterranee e sottomarine con Kronos (ἱερὸς γάμος) dà alla luce Giove: vale a dire l'empireo, sposando la terra, fa nascere il cielo.

Collateralmente, in ordine secondario (lato sinistro), si ha, nel senso letterale, la semplice associazione della Kora celeste di Giove (Palladio) con la Kora terrestre e con la Kora marina di Rhea-Kybele nella loro infanzia e pubertà. Nel senso allegorico, teogonico, cosmogonico, quando sono nell'infanzia le Kore di Rhea sono Ninfe o Driadi, figlie e dee notturne (ninfe Lemnie = Adrastea-Proserpina), nella pubertà, cioè nel giorno della floridezza, sono Kore o Koribisse, ancelle o sacerdotesse di Rhea: una diventerà la vergine del cielo mattutino e serale (Artemis-Phosphoros), l'altra la vergine del cielo diurno (Hera-Demeter); mentre la prima Kora di Giove si dimostra la vergine per eccellenza del cielo lunare (Pallas-Athena).

Nel senso morale si ha la vergine ritrosa e la vergine facile, la sacerdotessa rigida e la sacerdotessa peccatrice di tutte le mitologie indoeuropee, custodi, l'una fedele e l'altra infedele, della loro sorella celeste (Palladio). Il Palladio poi moralmente e politicamente esprime la sapiente vigilanza armata (Athena Areia, Glaukopis), che bisogna esercitare dalla vetta delle città murate per essere sicuri della pace, necessaria all'agricoltura, alla caccia, alla pesca ed al benessere del mondo.

Quanto alla esecuzione tecnica e composizione artistica, fu già notato che questo anello della religione micenea è stato intagliato per esser visto com'è nell'originale e non dall'impronta;[86a] però non è stato osservato che trattazione e composizione corrispondono ad un prototipo rupestre, cioè a scolture eseguite direttamente sulla roccia, come quelle ben note hetee di Iasili-kaïa, di Djerabis e di Eujuk; solo varia l'esecuzione, essendo qui ad incavo ossia scalfita, là a rilievo ossia sculta. Allora s'intende la doppia bipenne tecnicamente campata in aria o rupestre, il simulacro armigero, rappresentato anch'esso in aria e le teste leonine del bordo simili a quelle scolpite sulla roccia. L'imitazione dei lavori rupestri, a cui corrispondono anche le rappresentanze incise dei cilindretti hetei, credo che debba essere presa in considerazione per rendersi conto di moltissimi particolari tecnici ed artistici delle rappresentanze glyptiche, così hetee che micenee.

b) *Tavoletta dipinta dell'arce micenea e figurazioni connesse.*

La tavoletta di stucco dipinta (πίναξ), trovata in una casa dell'arce micenea e che offro a fig. 40 su disegno desunto dalla bella riproduzione a colori dello Tsountas in Ἐφημ. ἀρχ. 1898 tav. 10, esibisce un soggetto che dopo le spiegazioni dell'anello principale miceneo si presenta di semplice e

[86a]) Cfr. Furtwängler, Ant. Gem. III p. 31; Tsountas Rev. Arch. 1900 p. 13.

facile ermeneutica. È certo un quadretto di carattere votivo, nel quale è rappresentato determinatamente il culto del Palladio sull'arce micenea.

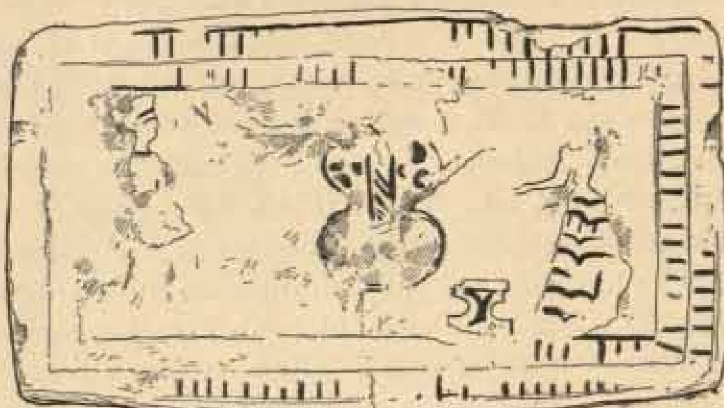


Fig. 40 — Tavoletta dipinta dell'arce micenea 1:2.

Rappresenta semplicemente le due Kore terrestri di Rhea-Kybele, che custodiscono la Kora celeste, espressa nella forma di un simulacro armigero, eguale a quello dell'anello. In terra, fra il detto simulacro o Palladio e la prima Kora terrestre, sta la base, l'ara, indice simbolico e ideografico della madre di tutte le Kore.[87]

Nei manici di specchi micenei editi dallo Tsountas, che riproduciamo nelle figure 41-43 ex Perrot VI figg. 386, 387, 388, abbiamo semplicemente e puramente le due Kore terrestri di Rhea-Kybele, Britomartis e Dictynna rappresentate come nascenti dall'albero, ipostasi vegetale della loro madre. Nella fig. 41 tutte vestite ed involute si guardano nello specchio, emblema esso medesimo della loro vita mistica ed amorosa (ved. cap. 5). Nella fig. 42 seminude nel solito costume si guardano scambievolmente, parandosi il sole col flabello vegetale della pianta madre. Nella fig. 43 si guardano del pari scambievolmente, mentre una di esse è in modo particolare caratterizzata dea marina dal cigno che tiene in mano (cfr. sopra p. 192 e cap. 5).

Anche la fig. 44, desunta da una tavoletta d'avorio trovata in una tomba micenea (Ἐφημ. ἀρχ. 1887 tav. 15 = Schuch. 309) credo che rappresenti una delle Kore di Rhea; e forse son da riconoscere le Kore di Rhea anche nelle due figurine compagne in foglia d'oro della III tomba del κύκλος miceneo figg. 45, 45*a*, esibenti due dee come sedute o involute sotto i loro pesanti e mistici vestimenti infernali ed invernali.

Caratterizzate, quanto mai chiaramente, la prima dallo specchio, simbolo amoroso e mistico, che tiene nella d., e la seconda dal fiore di papavero

[87]) La significazione precisa dell'ara di questa e di altre rappresentanze micenee sarà da me dimostrata nella seconda parte della trattazione. Intanto ved. l'osservazione fatta a proposito di una moneta di Tarso in *STM*, I p. 48 fig. 18 nota 36.

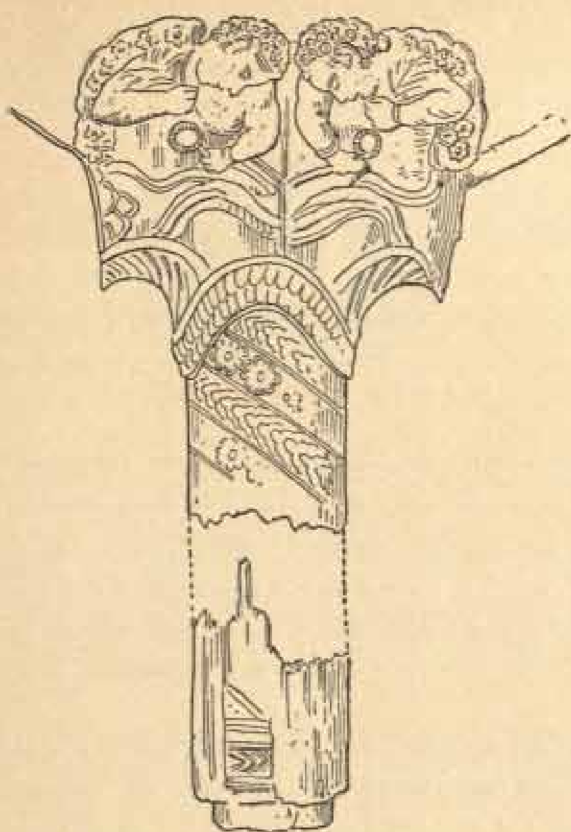


Fig. 41 — Manico di specchio (avorio).

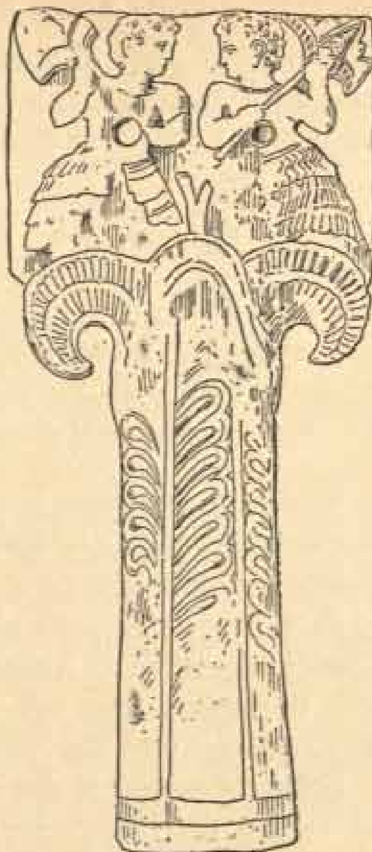


Fig. 42 — Manico di specchio (avorio).

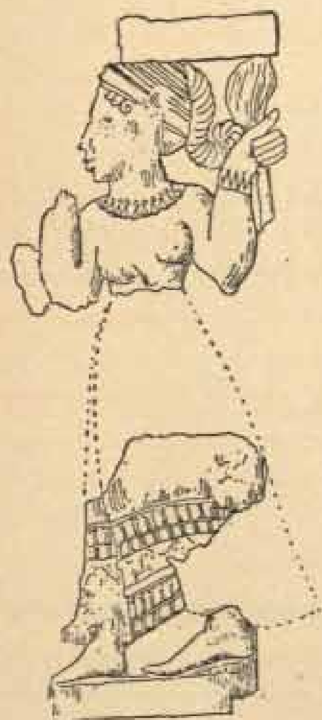


Fig. 44 — Tavoletta micenea (avorio).



Fig. 43 — Manico di specchio (avorio).



Fig. 45, 45a — Ornamenti micenei (oro) 1:1.

che sta per cogliere di terra, le due Kore di Rhea, Britomartis-Aphrodite e Dictynna-Proserpina, vedonsi presso l'ara della dea madre nell'anello d'oro miceneo del Museo di Berlino che diamo delineato ex novo a fig. 46.[88]



Fig. 46 — Anello d'oro di Berlino 2:1.



Fig. 47 — Anello d'oro di Micene 2:1.

Non meno chiaramente caratterizzate come adoranti ai lati dell'altare monumentale della dea madre e come in atto di ornarlo di sempreverdi, appariscono sul castone d'un altro interessante anello d'oro di Micene fig. 47 ex Furtwängler III p. 25 ed eliot. tav. VI, 2, che noi spiegheremo nei suoi dettagli vegetali e in quelli monumentali dell'altare nella seconda parte della trattazione (cap. 10) a riscontro con le are e con i cosiddetti tempietti Astartei (cfr. figg. 53-4).

Infine sui castoni di due altri anelli micenei, che diamo delineati ex novo dal Gatti a figg. 48, 49 sui bellissimi ingrandimenti eliotipici tre volte il vero editi testè dallo Tsountas in Rev. Arch. 1900 tav. VIII, 2, 3, ed in confronto con i calchi, il primo (fig. 48) d'oro e il secondo (fig. 49) d'argento placcato d'oro, invece di due, si hanno tutte e tre le divine Kore di Rhea.



Fig. 48 — Anello d'oro di Micene dall'impronta ingrandita 3:1.

Nell'anello fig. 48 tutte tre hanno capelli ammassati, erbacei, tuberosi, le mani desinenti in rami, il busto asciutto muscoloso, le membra e le vesti legnose (cfr. le osservazioni fatte sopra p. 181), essendo concepite nella

[88]) Il disegno in Perrot VI fig. 429 è pessimo e l'eliotipia di Furtwängler II 21 è poco chiara.

loro trasfigurazione in Driadi o Ninfe montane e silvestri (Νύμφες, κόραι Νύμφαι, Νύμφαι οὔρειαι, Οὐρειάδες, Δρυάδες, Ἁμαδρυάδες, Μελίαι), cioè nella loro metamorfosi nei rami della pianta madre, di cui sono rampolle sotto terra e sopra terra, pur essendo figlie di Giove (Omero le chiama κοῦραι Διός, senza dare mai, per ragione religiosa, il nome della madre). Non a caso, tre dei rami uscenti dalle braccia delle tre Kore di Rhea ramificano verso il cielo, e tre verso terra, come radici o barbe; e, non per puro riempitivo, dietro la terza figura è rappresentato il trifoglio (*lotus corniculatus*) a foglie pelose secondo natura e, come credo, intenzionalmente assimilato ad un insetto volante, ad un'ape o ad un calabrone del gregge. Questo trifoglio agreste e volatile bene sembra alludere alla natura pastorale delle tre Oreadi, Melie o Melisse, alla essenza volatile dell'ultima di esse (Athena) o alla loro comune origine da Zeus μειλίχιος o μελισσαῖος (Esiodo), donde la loro rappresentazione posteriore in forma di api antropomorfe (Melisse), come nei pendagli di una collana proto-ellenica d'oro ed elettro di Rodi da me veduta in Atene presso Lambros e di cui produco un esempio a fig. 50 (cfr. nota 62ª). Sono, in sostanza, adombrate le tre Ninfe agresti e pastorali di cui o Hermes od Apollo o Pane nella mitologia posteriore sono coreghi;[89] e che Hermes medesimo, il Dio pastorale per eccellenza (Νόμιος), presenterà per la scelta al giudizio di Paride, come dee parificate alle Grazie (Χάριτες) e alle Ore (Ὧραι).[90]



Fig. 49 — Anello d'oro e argento di Micene dall'impronta ingrandita 3:1.

Nell'anello fig. 49 la stessa triade femminile si presenta in tutt'altro aspetto: con chiome disciolte ondulate, col petto, in due di esse, esagerata-

[89]) Richiamo particolarmente il notissimo rilievo di Thasos con Hermes ed Apollo νυμφηγέται. (Collignon, Sculpt. gr. I p. 275 sg.).

Per le rappresentanze di Hermes Ναϊάδων συνοπάων, come è detto in una iscrizione C. I. G. III 196, si veda Schöne, Gr. Reliefs tav. 28 e Arch. Zeit. 1888 p. 10. Per lo più Hermes è però sostituito da Pane; ved. Pottier in Bull. de corr. hell. V p. 351 sgg. n. 2, 6, 8, 9, 10, 11, 16 ec. Cfr. Bloch in Roscher's Lexicon p. 55 sgg.

[90]) Cfr. le comuni rappresentanze vasculari del giudizio di Paride.

mente turgido, con le vesti leggiere e flessuose, come inzuppate d'acqua, quindi aderenti al corpo e lascianti scorgere fra l'acqua che casca dai capelli o dalle membra le loro nudità procaci. Sono visibili a metà corpo e per l'altra metà immerse nell'acqua.

Evidentemente qui le tre Kore di Rhea sono concepite non più come Ninfe montane e silvestri, ma come Ninfe acquatiche, o Ninfe dei fiumi (Ναϊάδες) o Ninfe del mare (Νηρηΐδες, Ὠκεανῖναι). Una di esse, quella centrale, più alta di statura, dal petto più pieno e turgido, con più ricco monile al collo e con la mano e il pollice alzato *de ritu*, si dà a conoscere, mi pare, per la prima Kora di Rhea, la fiera e procace Hera; quella che precede, dal petto poco pronunciato, probabilmente è la Kora celeste Athena; la terza, dal petto anche pieno e ben fatto, con ambe le braccia immerse nell'acqua, è probabilmente la Kora marina, Afrodite, la preferita da Paride.

La linea ondulata che taglia a mezzo le figure e divide in due zone il castone, a metà d'oro e a metà d'argento di questo meraviglioso anello, data la sua regolarità, non può derivare da una rottura accidentale della placcatura d'oro cuoprente il castone stesso, secondo credettero il Furtwängler e lo Tsountas;[91] ma deve esprimere di proposito le onde del mare, del resto accennate anche sull'argento, e che fanno muovere necessariamente, insieme con le Oceanine, anche l'ara galleggiante della dea madre che sta davanti ad esse. Per ciò l'ara è rappresentata obliqua; all'artista non mancava certo nè il posto, nè il mezzo per rappresentarla in piano, se il voleva. La placcatura d'oro sarebbe stata omessa nella zona inferiore destinata ad esprimere l'acqua, appunto per dare al mare diverso colore, quello azzurrognolo dell'argento, mentre le Ninfe Oceanine avrebbero il color giallo-oro dell'Aurora, come le Apsare Vediche, cui corrispondono.

Tutto questo è consono con i concetti di ricercato rigorismo religioso propri dell'arte e della poesia micenea, e corrisponde pure alla tecnica micenea delle spade e del vasellame geminato in oro e argento, non che all'empestica metallica celebrata nell'Iliade (scudo di Achille).

Una buona prova della verità delle mie interpretazioni, mi sembra data da un amuleto di una tomba etrusca di Montarano, su cui richiamò la mia attenzione quell'accuratissimo osservatore che è Angelo Pasqui, sapendo che mi occupavo di questi studi. È uno scaraboide in pietra azzurrognola che era stato mandato da giudicare allo Schiaparelli, credendosi un oggetto egizio e che ben a ragione lo Schiaparelli dichiarò non egizio e non egittizzante. Fu pubblicato poco esattamente nei Mon. Ant. dei Lin-

[91]) Ved. Furtwängler, Ant. Gemm. II p. 26; Tsountas Rev. Arch. 1900 p. 10. Il Fritze, primo a pubblicarla in Strena Helbigiana p. 73, 4 non si pronunzia, ma con più accuratezza diede almeno disegnate le onde della zona inferiore del castone visibilissime anche nell'eliotipia di Furtw. tav. VI 4. D'intendere i particolari della rappresentanza, egli come gli altri non si occupa, nè punto, nè poco: trattasi di una « feierliche Procession » questo è tutto.

cei IV p. 379 fig. 175 e qui lo riproduco a fig. 50*a* delineato con tutta accuratezza due volte il vero. Chi s'intende di gliptica antica, vede subito che si tratta di un oggetto il quale appartiene al Medioevo dell' arte preellenica. È di stile lineare geometrico come le pietre giustamente attribuite



Fig. 50 — Pendaglio d'oro di Rodi 1:1.

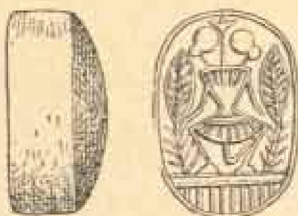


Fig. 50a — Scaraboide di Montarano (Etruria) 2:1.

dal Furtwängler al periodo che intercede fra l'arte micenea e l'arte protogreca, il periodo che sussegue alla pittografia micenea e prepara la scrittura lineare. Dopo le nostre spiegazioni sull'arte e religione micenea, questo amuleto è di una evidenza, agli effetti ideografici, che non potrebbe desiderarsi maggiore. Rappresenta la dea madre in forma triplice a tre teste, a metà iconica e a metà aniconica, per una parte umana, per un' altra parte animale, anzi bestiale, e per una parte vegetale. La testa centrale è rappresentata da un fiore a tre petali, quelle laterali da due gemmule od uovi gemini. È caudata come un animale (vacca), è semiaccovacciata come una gestante (cfr. Rhea-Kyrene partoriente nel bronzo di Perugia da noi spiegato in *STM*, I p. 24); e genera non si può ben dire se due o quattro ovoli, se due o quattro rami di pianta. Il fiore centrale rappresenta la vita amorosa e genetica che è in lei; le gemmule uscenti dal torso alludono ai suoi figli, nati come Pegaso e Chrysaore dal sangue di Medusa; i due rami laterali su cui si appoggia, fatti a foglia nella parte superiore e ramificati nella parte inferiore, certo alludono alle sue figlie, alle Kore di Rhea che diventano Driadi al pari della loro madre, come nei manichi di specchio micenei figg. 41, 42, e nell'anello fig. 48.[92]

Di altre rappresentanze micenee delle Kore di Rhea associate con i Palladi e con Dryopo tratto nel capitolo 6 (cfr. sopra nota 84); dei loro idoli tratto nel capitolo 7; e della loro ideografia puramente aniconica dirò nella seconda parte della trattazione (cap. 9).

[92]) Anche lo scaraboide trovato nella stessa tomba etrusca di Montarano, gemello alla fig. 51, ma con pura figurazione aniconica (v. Mon. Ant. IV p. 379 fig. 176) avrà a suo luogo completa spiegazione. I semi od uovi geminati di questi scaraboidi corrispondono a quelli della dea micenea fig. 52 e di altre figurazioni che analizzeremo in principio del cap. 6.

5. Immagini della cosiddetta Astarte micenea: La dea del cielo e del mare micenea ed hetea.

Dopo quel che ho detto a proposito di Rhea concepita nel suo sdoppiamento da madre a figlia, quale dea celeste e marina, così nel mondo protogreco, come in quello preellenico, e dopo le giuste osservazioni fatte dal Reinach, se non intorno alla precedenza, intorno alla maggior diffusione che ebbe nel bacino del Mediterraneo la rappresentazione di una dea nuda, nata dal mare,[93] osservazioni in parte suffragate dalla mia spiegazione del cilindretto heteo di Aïdim (*STM*, I p. 42 sg.), e comprovate oramai da molti altri cilindretti hetei[94] e dalle recenti scoperte di Amorgos,[95] resta agevole di rendersi conto della presenza in Micene delle ben note immagini in foglia d'oro della dea nuda.

Diamo qui delineate ex novo queste immagini (figg. 51, 52), traendole non dagli inesatti e male intesi disegni dello Schliemann (n. 267-8), che servirono di prototipo a tutte le altre pubblicazioni,[96] ma direttamente dalle fotografie fornitemi dallo Tsountas e che pur diamo riprodotte (figg. 51*a*, 52*a*) affinchè si possano comparare con i nostri disegni.

Si avverta innanzi tutto che queste due immagini in piedi, nude, ornitofore sono state trovate nella III tomba del κύκλος regale di Micene insieme a quella semivestita quasi volante dell'ago crinale fig. 1, insieme alle due vestite sedenti (figg. 45, 45*a*), ed insieme a due esemplari del cosiddetto tempietto astarteo, gli altari ornitofori corrispondenti al tipo fig. 53 ex Reichel o. c. p. 9, che sono poco diversi da quelli pure ornitofori della IV tomba, corrispondenti al tipo fig. 54 ex fotografia.[97]

---

[93]) V. Rev. Arch. 1895 p. 366 sgg. e La sculpt. en Europe in Anthropologie 1894-6. Il Naville in Rec. des travaux di Maspero XXI (1899) p. 214, contro l'idea della precedenza sostenuta dal Reinach, cita le numerose statuette della dea nuda rinvenute a Nipur in Mesopotamia nei più profondi strati (cfr. Fritze in Arch. Jahrb, 1897 p. 199 sgg. figg. 1-4), e la statuetta del Museo egizio di Atene da lui pubblicata a tav. I, che io però riferisco all'arte tracia (ved. cap. 7). Quanto alle statuette della collezione Mac Gregor da lui edite in Rec. des travaux XXII (1900) tav. IV p. 65 sgg. rinvenute, secondo dicesi, a Negadeh in Egitto, io le riferisco all'influenza asiatica; cfr. specialmente i n. 1,2,4 che do riprodotti al cap. 7 insieme con gli importanti esempi di Nipur.

[94]) Di questi cilindretti, editi senza spiegazioni dal Ward in Am. Journ. of arch. 1899, noi diamo più avanti la interpretazione precisa.

[95]) V. Ἐφημ. ἀρχ. 1898 p. 137 sgg. tav. 10,11.

[96]) Cfr. Schuchhardt 188-9; Perrot VI, figg. 293-4; Tsountas-Manatt 38-9 e lo stesso Reichel, Ueber vorhell. Göttereulte p. 77 figg. 31-2.

[97]) L'altare ornitoforo dato dallo Schliemann n. 423, dal Schuchhardt 191 e dal Perrot VI 111 è tratto da un altro dei tre esemplari della IV tomba; e, come il nostro fig. 54, diversifica in qualche particolare tectonico dai due esemplari della III. È poi notevole che gli altari della III tomba presentano ambidue i fori per l'applicazione della foglia d'oro alla stoffa, mentre quelli della IV tomba sono privi di tali fori, e quindi mostrano una diversa destinazione.

Nel descritto ago crinale miceneo (fig. 1), vedemmo espressa una dea seminuda in forma aeto-antropomorfa e fitomorfa, e qui nelle figg. 51, 52, abbiamo invece una dea in piena forma umana nuda o di trasparenza nuda. Sono due figure fra di loro simili, ma anche diverse.




Fig. 51 *Fig. 52*

Immagini in foglia d'oro di Micene 1:1.

Ambedue si comprimono con le mani il petto, come taluni idoli della dea nuda della Caldea (fig. 55 ex Perrot II 16),[98] come l'idolo plumbeo d'Ilio



Fig. 51a *Fig. 52a*

Immagini in foglia d'oro di Micene 1:1.

(Schuch. 63) e l'immagine rupestre hetea di Djerabis (fig. 56 ex Perrot IV, fig. 390);[98a] ma l'una (figg. 51, 51*a*), si noti bene, presenta la propria natura aperta, l'altra (figg. 52, 52*a*) quasi velata da una veste, la quale termina

[98]) Quelli antichissimi di Nipur citati a nota 93 sono pure di questo tipo con le mani al petto (cfr. cap. 7).

[98a] Cfr. altresì l'immagine della tavoletta di Thyatira, Perr. V 209. Una statuetta della dea nuda strizzantesi il petto si trovò anche in una tomba di Enkomi. Ved. Murray, Excav. in Cyprus fig. 164, 1.

in linea obliqua sotto il bottone interposto fra le gambe, e che non è, come potrebbe credersi, la capocchia di un chiodetto d' attacco. Infatti questa figura, secondo mi è stato chiarito in una lettera particolare dello Tsountas,

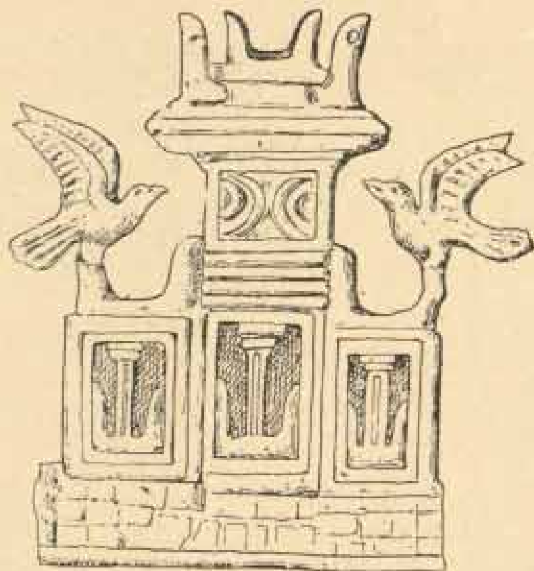


Fig. 53 — Altare d'oro della III tomba di Micene 1:1.

non è composta di una sola foglia d' oro come l' altra; ma di due foglie, una stampata e l'altra liscia, fissata a tergo mediante il ripiegamento marginale della prima. Si esclude così, che tanto il bottone o dischetto corrispondente con l' ombellico della figura, quanto quello fra le gambe, abbiano potuto servire per l' attacco o l' applicazione della figurina ad un qualche mobile; e ciò è di gran rilievo agli effetti ermeneutici perchè dimostra che questi globuli hanno una significazione concettuale nella figura. Io credo che sieno semi od ovuli genetici simili e corrispondenti con quelli dell' idolo plumbeo d' Ilio e di altre figurazioni hetee e protoelleniche analizzate più innanzi (cap. 6 e 7). Se non m' inganno, essi accennano ideograficamente alla germinazione di due uovi gemelli analoghi a quelli germinati dalla fig. 50*a*, di cui uno sarebbe ancora in grembo alla dea e l'altro fuori.[99]

La fig. 51 presenta inoltre sei fori destinati evidentemente alla sua applicazione sulla stoffa ed ha la chioma pendente fino ai ginocchi, come in altre immagini di deità micenee,[100] mentre la fig. 52 è priva di qualunque foro d' attacco e, per quel che apparisce, ha capelli tutti ammassati.

A tutti questi distintivi, non stati, che io sappia, mai rilevati e che

---

[99]) Sul simbolismo dell' uovo nella teogonia orfica ved. Macrobio VII 16, 8; Plus. Symp. II 3, 10-12 e sull' uovo cosmico di Leda o della dea madre vedasi la parodia delle dottrine esoteriche fatta da Aristofane, *Aves* 690 sgg.

[100]) Cfr. figg. 1, 20, 22, 25.

hanno di per sè una singolare importanza, si aggiunge la differenza, prima a saltare all'occhio, degli uccelli con cui le due immagini in parola sono associate; tre nella fig. 51 ed uno solo nella fig. 52.



Fig. 54 — Altare d'oro della IV tomba di Micene 1:1

In base al preconcetto che siffatte immagini rappresentino l'Astarte fenicia o l'Afrodite Ciprigna, a cui tutti sanno che erano sacre le colombe,[101] senza badare ad altro, senza riflettere, si son chiamate colombe



Fig. 55 — Idolo caldeo.



Fig. 56 — Immagine rupestre di Djerabis.

gli uccelli ad esse associati. Basta però considerare le forme e le proporzioni di questi uccelli negli stessi disegni corrivi dello Schliemann e guardare al becco, all' ali ed al volo, perchè s' ingeneri in un osser-

[101]) Intorno alle colombe adorate a Cipro ved. Perrot III p. 200, nota 2; Richter, Cypros I p. 278; Reinach in Anthropol. 1894 p. 561; Furtwängler in Rosch. Lexic. I p. 409.

vatore il dubbio che colombe non sieno. Il confronto poi con le pretese colombe del nappo d'oro della IV tomba (Schuch. 253), stato avvicinato a quello tradizionale di Ettore descritto nell'Iliade (XI 631-5), il confronto

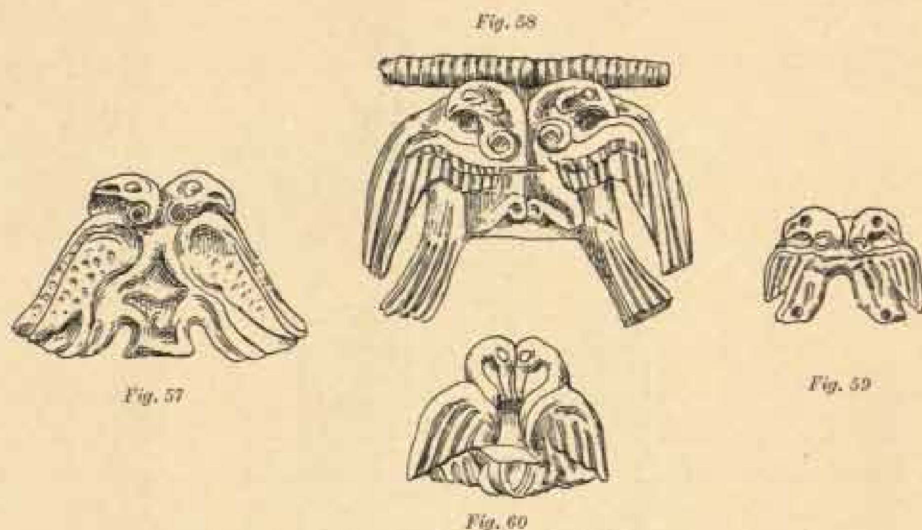


Fig. 60
Ornamenti micenei in foglia d'oro.

con i non dubbi aquilotti accoppiati di vari ornamenti micenei figg. 57-59 ex Schl. n. 274, 276, 480, il confronto con l'aquila della cosiddetta matrice Schl. 163 e con la coppia di cigni fig. 60 ex Schl. 279, persuadono che non sieno colombe gli uccelli associati a queste immagini ed ai cosiddetti tempietti astartei, sibbene piuttosto aquile o gabbiani. Nella gemma fig. 20, esibente una sicura immagine micenea della dea del mare, si hanno due cigni, un cigno si ha come attributo di una delle Kore di Rhea nell'avorio fig. 43, e cigno parrebbe, fino ad un certo punto, l'uccello dal collo sviluppato e con zampe da palmipede non grifagne, che svolazzando viene a posare sul capo delle due figure. Quanto al becco, nella fig. 51, non ha forma ben determinata, mentre nella fig. 52 è decisamente aquilino.

Gli altri due uccelli volanti in direzioni opposte, a corto collo, becco determinatamente adunco e grand'ali, non può dubitarsi che sieno o aquilotti (ἀετιδεῖς), o falchi (ἱέρακες) o gabbiani (λάροι). È da considerare che mentre la interpretazione di queste due immagini coerentemente alla religione preellenica si può dare con tutta facilità se si tratta di un cigno aquilizzante e di aquilotti o falchi marini o gabbiani, riuscirebbe più difficile se si trattasse di colombe. Colombe le credetti del resto anch'io per lungo tempo e anche nei miei *STM*, I p. 31, per comune suggestione; ma ormai questa qualifica devesi ritenere assolutamente errata.

Se, come pare, l'uccello al vertice delle due figure è un'aquila-cigno od un cigno aquilizzante, l'interpretazione si presenta subito chiarita dai

monumenti hetei e dai miti specificamente greci. In primo luogo mi richiamo all'aquila, ipostasi per eccellenza di Giove celeste ed al cigno, ipostasi di Giove marino nel mito di Leda. Ciò spiega i notati ovuli gemini della fig. 52 (uovi di Leda) e spiega l'uccello di dubbio carattere che posa e svolazza sul capo di ambedue le figure, e che è dubbio, appunto perchè partecipa, credo intenzionalmente, della natura dell'aquila e del cigno.[102]

Per gli aquilotti o gabbiani ai lati della fig. 52, per certo identici a quelli degli altari d'oro surricordati figg. 53, 54 e pure corrispondenti a quelli che vengono a beccare in cima all'altare della gemma fig. 47, mi richiamo:

1° ai due uccelli acquatici posati sulle braccia della madre marina e sulle ali dell'aquila contrappostale nell'anfora della Beozia figg. 17, 17*a*;

2° all'aquila bicipite (*STM*, I p. 37 fig. 3) e bicorpore (fig. 57 ex Perrot IV fig. 343) dei monumenti hetei, non che alla coppia di aquilotti del rilievo di Balbek, di cui ho dato il preciso significato simbolico in *STM*, I p. 42;

3° ai geni aetoformi e gemini, che nel cilindretto di Aïdin (fig. 62) fanno, come spiegai, da pronubi a Rhea-Kybele partoriente (*STM*, I p. 43).



Fig. 61 — Rilievo rupestre di Eujuk.

Molto avrei da aggiungere, nulla da mutare alle osservazioni e interpretazioni delle figurazioni hetee date nella prima puntata degli *STM*, dacchè il Ward ha raccolto e pubblicato in Am. Journ. of arch. 1899 pp. 1-39 tutti i cilindretti a lui noti riferentisi a deità hetee. Troppo lunga e non opportuna riuscirebbe la digressione, se dovessi qui spiegare, come potrei, tutte le rappresentanze dei cilindretti hetei prodotti dal Ward e da altri posteriormente; ma non posso esimermi di prendere in considerazione appunto quelle così numerose riferentisi alla dea celeste e marina degli Hetei, se voglio preparare a ben comprendere ciò che ho detto e dirò delle immagini micenee che ci occupano.

Mentre verrò così a dare un altro saggio di ermeneutica hetea, si potrà meglio apprezzare la differenza esistente fra la concezione della dea nuda hetea e quella micenea.[103]

[102]) Cfr. il cigno imposto sull'aquila nel vaso della Beozia dichiarato di sopra p. 190 fig. 17*a*, e si veda in principio del cap. 6 la mia dichiarazione della gemma di Melos del Museo di Berlino, Furtw. Catal. n. 96.

[103]) Credo opportuno di avvertire che la

EXCURSUS SULLE FIGURAZIONI HETEE DELLA DEA DEL CIELO E DEL MARE.

Chi ha seguite e ponderate in *STM*, I pp. 33-52 le mie spiegazioni della stele di Amrit, del principal rilievo di Iasili-kaïa e del cilindretto di Aïdin, che, per comodità di confronto, do ripetuto a fig. 62, può capire subito la rappresentanza del lato sinistro del cilindretto fig. 63 = Ward o. c. 42.

Questo importante cilindretto, andato disperso, esibisce l'associazione amorosa ossia le sacre nozze della figlia nuda di Matar-Kubile o Māstaura

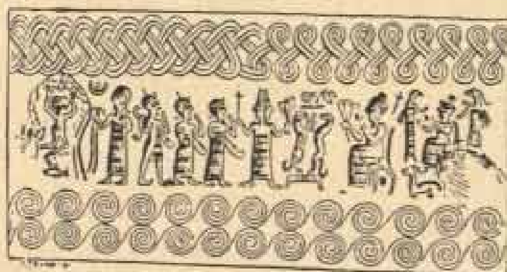


Fig. 62 — Cilindretto di Aïdin: Louvre.

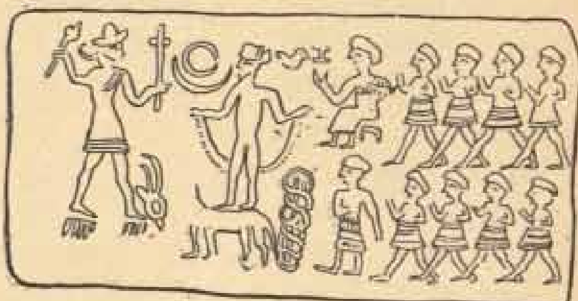


Fig. 63 — Ubicazione ignota.

della religione frigia con Sutekh o Sit heteo, non altrimenti concepita che l'associazione amorosa o il ἱερὸς γάμος del dio padre degli Hetei con la dea madre vestita nel maggior rilievo di Iasili-kaïa (*STM*, I p. 37 fig. 3). Sutekh è caratterizzato dai suoi propri attributi, che sono la mitra caudata, la corta tunica, lo scettro (*scipio*) e la bipenne, e sta imposto sopra due acroteri di monte, come nella stele di Amrit (*STM*, I pp. 34, 52) e in altro cilindretto heteo prodotto più innanzi fig. 67.

Come poi il dio padre degli Hetei (P[á] p[á] secondo Iensen)[104] nella sua ipostasi animale terrestre e celeste è un toro (v. *STM*, I p. 40), così il figlio, solare, con cui s'identifica (Sanda secondo Iensen), detto nella stele di Karnak Sit, Swth o Sutekh,[104a] ivi qualificato « Signore del cielo » e da me dimostrato battagliero e pacifico, uno col padre e duale (*STM*, I pp. 35 sg. 41, 43), nella sua ipostasi animale terrestre e celeste è un leone (=Sol) o un capro (=Lunus), il leone siderico o il capro siderico. Qui è concepito nella sua ipostasi terrestre lunare, e per questo a guisa di determinante geroglifico si vede una testa di capro spuntare ai suoi piedi.[105]

La figlia celeste al cui connubio egli aspira, sta imposta sul quadrupede, che è ipostasi animale o di sua madre terrestre, la vacca (Mā-Comana = Māstaura) o di suo padre celeste, il toro (Ζεὺς Πάππας dei Bitini = θεὸς Ταῦρος

pubblicazione del poderoso studio del Iensen sui testi hetei in confronto con l'armeno « Hittiter und Armenier » Strassburg 1898 è contemporanea alla prima puntata dei miei *STM*; quindi sono tanto più notevoti talune concordanze fra le sue e le mie vedute.

[104]) V. Hittiter u. Armenier p. 149 sgg.

[104a]) Cfr. *STM*, I p. 41 nota 18. Iensen o. c. pp. 168, 174 trascrive *Swth*.

[105]) Cfr. più oltre il commento a figg. 64, 67, 84.

di Tespie) e, per fare capire che è figlia della terra, dietro di lei vi è il determinante geroglifico di essa terra, che è, lo dichiaro qui una volta per tutte, la treccia, creduto fin qui semplice ornamento dei monumenti hetei.[106] La natura marina della figlia di Māstaura, la madre-vacca, è espressa, oltre che dalla nudità, da quel festone che tiene nelle mani e che spiegherò più innanzi; la natura siderale dal crescente lunare, che, a guisa di geroglifico o determinante qualificativo, si trova fra le due figure, sottoposto al disco solare.[107]

Tutta la rappresentanza divisa in due zone, che si trova sul lato destro del cilindretto in parola, serve a meglio determinare la genealogia della figlia marina e quella del figlio solare. Ciò dimostrerò in altro studio, dando la spiegazione precisa dei geroglifici (aquila e basetta) che stanno sopra la figura femminile in trono, come determinanti della dea madre, e spiegando altresì le nove figure in sottordine, nelle quali credo di potere riconoscere i nove Cabiri o Coribanti di cui parlava Ferecide.[108]

Intanto, richiamandomi alle immagini della dea inseguitrice del capriolo delle gemme micenee figg. 22, 25, 26*a*, già si può capire dall'interpretazione di questo cilindretto, che il capro o capriolo di dette gemme esprime nella sua ipostasi antropomorfa il dio stesso rappresentato nel cilindretto heteo, cioè il sole terrestre di cui Dictynna o Britomartis si fa amante e che in cielo diventerà il capricorno siderale.

In due cilindretti hetei figg. 64, 65, rinvenuti in una delle tombe di Enkomi presso Salamina di Cipro insieme ad oggetti di tipo e carattere egeo o miceneo, e quindi per noi tanto più importanti,[109] si vede dato al capro un posto eminente in rapporto al connubio di Sutekh con la sua amante divina. In ambedue questi cilindretti Sutekh porta a sua madre, caratterizzata dall'aquila in riposo o volante nel cielo, il capriolo in cui egli si è trasformato per farsi amante della figlia di lei. Nella fig. 64 sopra il determinante della terra (treccia) è anzi aggiunta, per dichiarazione esoterica del soggetto religioso, la metamorfosi animale di Sutekh

---

106) Non posso qui dilungarmi a spiegare a dovere questo importantissimo segno ideografico heteo, perchè per farmi bene intendere dovrei anticipare molte nozioni che mi riserbo di dare nella seconda parte di questa trattazione e nella trattazione generale sull'arte e religione hetea. Tuttavia per chiarire come mai la treccia sia divenuto il segno ideografico della terra, posso intanto richiamarmi alle osservazioni che feci intorno alla capigliatura della dea madre micenea (cfr. cap. 1 fig. 1) e soprattutto al concetto che la capigliatura e in particolare la treccia della dea madre, scendente dal capo fino a terra, rappresenta per metonimia la pianta divina, la pianta più nobile della terra. L'ornato a onda spirale, che nel cilindretto di Aïdim fig. 62 e in altri cilindretti hetei si vede contrapposto all'ornato a treccia, si capisce da sè che esprime l'acqua od il mare; e così si capisce da sè che l'ornato a stelle di altri cilindretti (es. Ward 42) esprime il firmamento.

107) Intorno al significato del disco combinato con il crescente v. *STM*, I p. 52 nota 42.

108) V. Strabone X, 3, 21; cfr. Lobeck, Aglaophamus 1210 sgg.

109) Provengono dalla tomba n° 83. I nostri disegni figg. 64-5 sono delineati dalle eliotipie edite dal Murray-Smith, Excavations in Cyprus (London 1900) pl. IV nn. 607, 606, cfr. il cenno nel testo pp. 35 sg. e 54.

al cospetto della dea nuda. Ha le ali dell'aquila celeste e la testa crestata del grifo solare, mentre due geroglifici a testa di capro, uno in terra, l'altro



Fig. 64 — Brit. Mus. (Enkomi).



Fig. 65 — Brit. Mus. (Enkomi).

in cielo, sulla linea dove è un vasetto e l'astro di Venere, accennano chiaramente alla sua trasfigurazione, prima nel capro terrestre, poi nel capro siderico (capricorno o ariete).[110]

In un altro cilindretto di Enkomi fig. 66 (ex Murray, Excav. in Cypr. pl. IV 743), vedesi l'umanazione del capro e del leone come ipostasi terrestri



Fig. 66 — Brit. Mus. (Enkomi).



Fig. 67 — Disperso (Layard XXVII, 1).

e siderali di Sutekh. Le due figure che fanno da guida ai due animali gradienti come bipedi credo essere i due maggiori Cabiri, e ciò mi par dimostrato da altre figurazioni hetee e particolarmente dal cilindretto fig. 67 (ex Ward 25), il quale esibisce Sutekh sui caratteristici acroteri di monte fra un Cabiro armato ed un Cabiro adorante, e con davanti, in terra, il capro della sua ipostasi terrestre, contrapposto alla capra, ipostasi della sua amante divina. Quest'ultima è rappresentata all'estremità destra del cilindretto, semivestita di penne e caratterizzata dal crescente lunare combinato con il disco solare.

La natura solare e in pari tempo anche celeste del dio che adora e si fa amante della dea marina nuda, non potrebbe esser espressa con maggiore chiarezza ideografica di come vedesi nel cilindretto fig. 68 = Ward 36. Qui l'amante divino, inginocchiato, assume la figura aeto-antropoide; e sopra

---

[110]) Sul significato del vaso celeste vedasi i commenti alle figg. 85-87. Della trasformazione del capro terrestre nel capricorno siderale dirò nella seconda parte della trattazione.

di lui, a miglior dichiarazione, è espresso il disco solare alato. Dietro la figura aeto-antropoide vi è la costellazione dei pesci,[111] che a guisa di

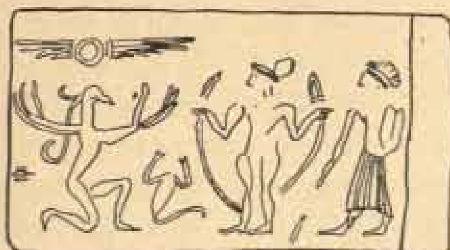


Fig. 68 — Coll. Ward.



Fig. 69 — Coll. Ward.

geroglifico e determinativo spiega l'essenza genealogica o siderica dell'adorante divino. Fra i due amanti celesti vi è uno scorpione, il quale rappresenta l'elemento umido della terra e della divinità al cui connubio Sutekh aetoprosopo aspira, e forse pure la costellazione in cui avviene il matrimonio.[112] La divinità adorata è affatto simile a quella del cilindretto fig. 63, nuda con una specie di polos pennuto, e con un festone pendente dalle mani. Manca la vacca, ma in cambio è raffigurata dietro di lei forse la madre in forma antropomorfa. Oltre al festone, che, come vedremo, esprime l'orizzonte marino, la dea del mare tiene due spade impugnate. Queste spade richiamano le bipenni di Dictynna-Diana nella seconda tavoletta di Siteias (v. sopra figg. 8*a*, 8*b*) e soprattutto l'indole battagliera della dea marina degli Hetei, la quale, come Tetide della mitologia greca e Mlacuch etrusca, darà da fare al suo amante avanti di darsi per vinta.[113]

I dubbi che possono rimanere sulle spiegazioni date, vengono eliminati da altre figurazioni più esplicite della dea marina degli Hetei.

Nel cilindretto fig. 69 = Ward 33 hai la stessa dea nuda, posta determinatamente sopra un toro gibboso,[114] ipostasi celeste, marina ed acquatica del dio padre (cfr. quel che dicemmo a p. 184 sg. intorno a Dictynna Tauropolos, e si rifletta ai miti di Europa e di Acheloo). Non posa su di esso, ma è quasi campata in aria, per dimostrare la sua natura eterea.

---

[111]) I tre pesciolini, uno più grande e due piccoli laterali, soliti a rinvenirsi nella figurazione della dea del mare, credo esprimere la costellazione dei pesci e l'elemento acqua.

[112]) Si compari il cilindretto heteo dei Coribanti Perr. IV fig. 378, che riproduco e spiego nel cap. 7. Ivi, non a caso, lo scorpione zodiacale si trova agli antipodi del toro siderico.

[113]) Mi riferisco allo specchio in Gerhard, Etr. Spieg. 344 esibente la lotta amorosa di Mlacuch sul tipo di quella ben nota di Peleo e Tetide. Intorno a *Mlacuch* o semplicemente *Mlach* = Malacia delle note tironiane ved. le osservazioni da me fatte in Mon. Ant. II (1893) pp. 54 e 64 sgg. in cfr. con quelle del Lattes, Appunti sul testo etrusco della mummia (Atti Acc. di Torino 1892).

[114]) Nelle monete siriache la rappresentazione dello zebù sostituisce talvolta quella del toro divino.

Tre pesci sotto il quadrupede tauromorfo possono accennare tanto al mare che alla costellazione zodiacale dei pesci.

La dea del mare ha l'attributo delle due spade e sta, come nell'orizzonte marino, interclusa nell'orizzonte terrestre. L'arco alato di treccia dentro cui si trova rappresenta ideograficamente la porta o vôlta del cielo, nel bacino che fa la terra all'acqua (cfr. cilindretto d'Aïdim fig. 62 e *STM*, I p. 43). L'amante solare della dea marina è rappresentato in forma antropomorfa semivestito ed è caratterizzato dalla mitra o dallo scettro augurale (lituo).[115] Come nel cilindretto fig. 63 e in tanti altri, le figurazioni più piccole in due zone, dietro la rappresentanza principale, servono, lo spiegherò bene trattando in particolare della ideografia ed iconografia hetea, all'esegesi esoterica del soggetto teogonico. Nella zona superiore sono rappresentate le due figlie terrestri di Māstaura, nella zona inferiore quattro Cabiri.



Fig. 70 — Brit. Mus.

Nel cilindretto fig. 70 = Ward 29 si trovano fuse insieme e, per certi riguardi, meglio determinate le idee espresse nei cilindretti precedenti. La dea nuda sta sotto la vôlta celeste alata e come in mezzo al mare, indicato ideograficamente dai pesciolini del campo (cfr. figg. 68, 69). L'altro segno ideografico, credo essere un vaso d'acqua (cfr. figg. 64, 87). È imposta, senza toccarlo, sopra una vacca o toro accovacciato e guarda il dio del suo amore Sutekh, che, come nel cilindretto di Aïdim (fig. 62), le offre la libazione celeste da un vaso di tipo egizio. L'amante divino è qualificato come dio celeste dal segno ideografico dell'aquila con scettro (lituo) nel becco. Dall'altra parte è rappresentata la dea madre ideograficamente determinata dal simbolo della vita a triplice ansa.[116] Questo simbolo è triplice in allusione, credo, alle tre figlie di Mâstaura: una marina-celeste, terzogenita; una terrestre-celeste; una terrestre-lunare. Le due

[115]) Cfr. *STM*, I p. 40.

[116]) Intorno alla chiave ansata, emblema della vita presso gli Egizi, e sulla sua significazione originale nei monumenti hetei e nelle monete cipriote vedasi quel che dissi in *STM*, I p. 37 e p. 46 nota 26.

figlie primogenite, quella terrestre-celeste e quella terrestre-lunare, sarebbero rappresentate dietro di lei, appunto sotto la treccia, il determinante geroglifico della terra.

Ho anche qui anticipato la spiegazione della scena accessoria del cilindretto, sebbene non possa pel momento dimostrarla, parendomi di per sè abbastanza chiara e per insinuare sempre più la comunione d' idee esistente fra la teogonia hetea e quella eteocretese o micenea.

In altri cilindretti hetei, editi come questi, ma non spiegati dal Ward in Am. Journ. of arch. 1899, si vede accentuato ancora più il carattere marino ed acquatico della figlia nuda e talora anche vestita di Măstaura.

Nel rozzo cilindretto fig. 71 = Ward 41 zampillano dalla dea nuda due fonti o rivi d'acqua, non altrimenti che nel cilindretto babilonese in Menant I

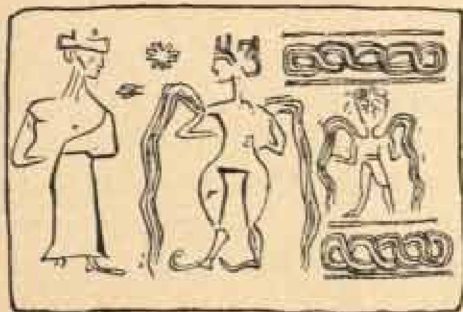


Fig. 71 — Brit. Mus.



Fig. 72 — Bibl. Naz. Parigi.

fig. 65, dove sono aggiunti tre pesci guizzanti sui rivi medesimi. In alto sta l'astro di Venere e di fronte a lei il suo amante divino notturno.

Il carattere lunare della dea è espresso dai calcei lunati; il connubio amoroso, dalla costellazione dei pesci posti nel campo vicino all' astro di Venere. Dietro alla figurazione principale è ripetuta in piccolo, a miglior dichiarazione ideografica, la stessa figura caratterizzata dai rivi d'acqua fra due trecce, esprimenti i limiti della terra o i due orizzonti terrestri, l'orizzonte nord e sud.

In un altro cilindretto fig. 72 = Ward 40, esprimente anch'esso l'amore e l' adorazione della dea celeste e marina nuda, vedonsi aggiunti due palmipedi sotto il festone corrispondente agli zampilli d'acqua della figura precedente. Questo festone sembra esprimere appunto l' acqua cascante dalle mani della dea nell' atto in cui, come Anadiomene, esce dal mare. Quanto al suo amante, questi, essendo qui semivestito di penne e a testa di gufo, apparisce di essenza lunare (= Lunus). Dietro di lui un grifo posto sul determinante della terra (treccia) e un cane a questo sottoposto, accennano alla sua natura di dio superno ed infero.

In altro cilindretto fig. 73 = Ward 31 la dea che sta sotto la caratteristica porta o vôlta del cielo, è vestita anzichè nuda e guarda sua madre



Fig 73 — Brit. Mus.

invece del suo amante solare. In alto è il disco alato del cielo solare; e fra la figlia di Matar-Kubile e il suo amante, sta, a guisa di geroglifico, un pesce ritto, indice della qualità marina della sua amante. Sutekh è caratterizzato dal lituo e dal fiore di loto che sorge dietro di lui. L'aquila *fulgurale* imposta sulla capra accovacciata, adombra al precedente matrimonio del dio padre celeste con la dea madre e alla figliazione celeste di Sutekh (cfr. *STM*, I p. 36 sg.).

Che l'arco che sta sopra la figlia marina della terra esprima, oltre che la vôlta, anche la porta del cielo è chiarito dal cilindretto fig. 74 = Ward 30, in cui la porta, imposta sull'animale del culto gioviale (toro o



Fig. 74 — Brit. Mus.

vacca), è espressa materialmente, e fiancheggiata dalle ali dell'aquila celeste. Da essa porta, sebbene chiusa, scaturiscono come due zampilli d'acqua, parificati ai rami di una pianta acquatica (salice?). Uno dei rami-zampilli va ad investire la dea terrestre e lunare (cfr. lunula in alto), che sta assisa presso l'albero della vita; l'altro ramo è tenuto dal suo amante celeste (figura barbata, quindi virile ed anziana = dio Padre).

Semivestita la stessa amante, credo, del dio padre celeste, anzichè del figlio solare, si vede espressa nel cilindretto fig. 75 = Ward 39. Il dio



Fig. 75 — Coll. Ward.



Fig. 76 — Coll. Ward.

amante è barbato e la dea che corrisponde al suo amore scopre le sue parti intime, e ne esce un uccello femmina (palomba?), volante in direzione del suo amore. Dall' altra parte chiariscono il soggetto due gruppi di animali in amore, divisi dal determinativo della terra (treccia): leone e leonessa = amore terrestre; grifo e capra = amore sotterraneo e semidivino (cfr. fig. 82).

In questa figurazione è alquanto dubbio se si tratti della dea del mare o della dea terrestre, della madre o della figlia; ma dove la dea è nuda, si può esser certi che si tratta della figlia del mare. In generale ha l'attributo delle spade impugnate; ma talvolta, invece di quest' attributo battagliero, ha l' ali, che la caratterizzano di emanazione celestiale come nell'immagine rupestre di Djerabis data di sopra (fig. 56); e porta, o gli attributi stessi del suo amante solare, o quelli d'una dea cacciatrice della terra.

Credo che si debba riconoscere la dea del mare degli Hetei, con gli attributi del suo amante solare, nella figurazione del cilindretto fig. 76 = Ward 37, che la esibisce nuda, munita di ali, con calceoli lunati, indici della sua natura lunare e del suo amante solare (cfr. fig. 71) e con l'attributo divino dello stesso suo amante, il lituo, in Egitto emblema della serenità. I segni simili a gocce d' acqua ed il ramo secco presso di lei, sembrano esprimere ideograficamente la sua natura acquatica e vegetale. La natura acquatica del resto è bene accentuata dai due pesci che, guizzando ai lati di lei, vestono le forme di uccelli e schizzano le loro lingue acuminate verso due figure di dubbio sesso, una delle quali armata d'arco e l'altra senza attributi. Questi pesci volanti devono certo esprimere gli spiriti divini, che, in forma di aquile, vediamo inginocchiati davanti alla coppia divina nel cilindretto fig. 77 = Ward 45, e che, in un altro cilindretto fig. 78 = Ward 44, vediamo fiancheggiare il sacro albero della vita, e, nel cilindretto di Aïdim (fig. 62; cfr. *STM*, I p. 43), fare da pronubi delle nozze divine di Rhea-

Kybele. Nel cilindretto fig. 76 questi pesci ornitoprosopi fungono infatti da determinativi ideografici dei due genii aligeri custodi e adoratori della pianta madre.



Fig. 77 — Coll. Ward.



Fig. 78 — Coll. Ward.

Nei monumenti caldei ed assiri si hanno dei veri genii a corpo di pesce (Oannes-Dagon),[117] ed io ritengo che vi sia stretta relazione tra questi genii ed i pesci ornitoprosopi dei monumenti hetei. Nel cilindretto fig. 76 mi par ben chiaro che quei pesci volanti esprimono, come nella religione caldea, la vita che è negli abissi del mare (mito di Ea), e, insieme, la trasformazione di questa vita in quella dell'aria, specialmente quando il cielo è in tempesta. Essendo due e trovandosi a lato della dea marina, sembrano adombrare i Gandharvas della mitologia vedica,[118] oppure i venti marini che si incrociano nelle burrasche e diventano, nella loro concezione spirituale, pronubi delle nozze cosmiche del cielo con il mare. Come tali vengono a identificarsi con i succitati genii aetoformi e con i genii umani alati,

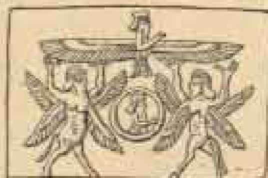


Fig. 79 — Cilindretto persiano Brit. Mus.

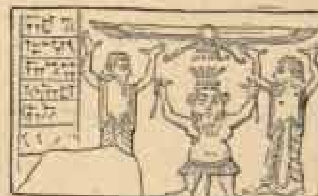


Fig 80 — Cilindretto persiano Brit. Mus.

che in taluni monumenti persiani vediamo fungere da atlanti, ossia da materiali sostenitori del cielo, allorchè sotto la protezione di Ahura-Mazda (= Assur = Anu) apparisce il sole o il dio Luno (Sin) (v. fig. 79 ex Furtw. Gemm. tav. I 15); oppure nasce, uscendo dagli abissi del mare, l'anima erotica ed eroica del mondo, il Bes caotico, trasfigurantesi in un dio fulguratore (v. fig. 80 ex Furtw. tav. I 12), in Eabani, Izdubar o Marduk, il lottatore

[117]) V. Jeremias in Roscher's Lexic. III pp. 577-93; Maspero, Hist. d'Or. I pp. 537, 547, 505, 690.

[118]) Intorno ai Gandharvas in congiunzione col mito di Afrodite ved. Schröder, Griech. Götter u. Heroen Berl. 1887 p. 69; De Gubernatis, Lett. di mitol. vedica p. 134 sgg.; Macdonell, Vedic Mythology, Strassburg 1897 p. 136 sgg.

e trionfatore contro gli elementi (venti); contro i genii o spiriti malefici (v. fig. 81 ex Maspero I p. 634 e il celebre rilievo del Museo Britannico in Maspero I p. 541); e contro i più forti animali terrestri e sotterranei, i leoni e gli sfingi (v. fig. 82 ex Furtw. tav. I 13).

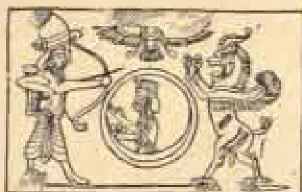


Fig. 81 — Cilindretto persiano: Brit. Mus.

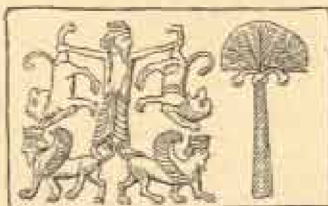


Fig. 82 — Cilindretto persiano: Mus. Berlino.

Questa mia interpretrazione è particolarmente chiarita da un insigne cilindretto heteo del Brit. Mus. testè edito in eliotipia dal Furtwängler o. c. tav. I 6 e riprodotto in disegno lineare nella fig. 83. Essendo questo un cilindretto in pietra dura (calcedonio) di lavoro finissimo e squisita fattura hetea, non può esser dubbio che sia di data anteriore ai succitati cilindri assiri di soggetto cosmogonico più semplice. Qui abbiamo pittograficamente rappresentato proprio un capitolo della teogonia hetea.

Quel che dissi negli studi precedenti sui rilievi hetei (*STM*, I p. 34 sgg.), e in questa trattazione circa le tavolette dell'Amenti caldeo (v. p. 171 sg.), aiuta a comprendere la scena che abbiamo dinanzi. A d. sotto il segno ideografico della terra (treccia) è adombrata la nascita mostruosa di Ea = Bes = Chaos, che avviene nelle profondità impenetrabili della terra e del mare (abisso), sotto la protezione degli animali dell'erebo (leone alato) e del cielo infero e supero (grifo). La natura e il carattere celeste e battagliero di questa testa mostruosa è chiarito dal cilindretto persiano fig. 80, dove questo stesso ente è rappresentato intero con l'attributo dei fiori fulgurali,[119] non altrimenti di Marduk-Ramam, il Giove fulguratore dei Caldei. Nasce dunque come Giove, mentre il cielo tuona e lampeggia; nasce e si sprigiona dagli abissi, combattendo subito ed abbattendo i primi abitatori dell'aria (*vultures*, uccelli stinfalidi della mitologia greca), qual vedesi nel cilindretto assiro-babilonese fig. 90; e quelli del sottoterra (serpenti, draghi cornuti ed alati), qual vedesi rappresentato nella tavoletta dell'Amenti caldeo fig. 5, nel pendaglio di Egina fig. 3 e negli scudi cretesi.[120] Fatto adulto combatte e trionfa sui primi abitatori della terra, i leoni e i tori selvaggi, le prime potenze animali della terra. Così avviene che nel centro del

[119]) I miei studi sull'arte e religione etrusca m'inducono a ritenere che il fiore fulgurale per eccellenza fosse il croco. Questo primo fiore della primavera, sì per il colore che per la forma e natura, era appropriatissimo a simboleggiare le folgori. Si confronti la forma florale della folgore in mano di Sutekh-Raman nei cilindretti heteo-babilonesi del Brit. Mus. in Am. Journ. of Arch. 1899 figg. 7, 8.

[120]) Cfr. *STM*, I p. 22.

cilindretto si vede rappresentato trionfatore e domatore del leone, come in tanti altri monumenti hetei, come in un insigne cilindretto heteo-assiro (Menant I tav. 8. 1; Furtw. tav. I. 10), in qualche cilindretto persiano (fig. 82; cfr. *STM*, I p. 4 nota 11), e, tardivamente, nelle monete romane di Tarso (*STM*, I p. 46 segg.).



Fig. 83 — Cilindretto heteo: Brit. Mus.

Ea caldeo, appena nato somiglia ad Anu, suo padre celeste; adulto somiglia a Bel-Marduk, suo figlio solare e a Sin, suo figlio lunare (= Lunus), e, come tale, è rappresentato. Con nomi greci Chaos diventa Eros Ouranios, ossia Zeus celeste e solare: prima Eosphoros (= Lunus), poi Helios-Apollon benefico, infine Herakles battagliero (cfr. misteri eleusini). Questo è anche il concetto cosmogonico e teogonico heteo. Adulto, Sutekh è parificato al padre celeste e solare (Ζεὺς Πάππας), quindi nel cilindretto fig. 83 ha l'attributo gioviale e solare della patera;[121] e da questa si spande il liquido o il fluido (ambrosia), che dà la vita e la forza agli animali e alle piante. Nel cilindretto il fluido della patera celeste si vede proprio entrare nelle fauci del leone sostenitore di Sutekh, mentre un grifo crestato gli si arrampica sulla gamba, adombrando la natura solare o apollinea di esso dio.

Dall'altra parte del cilindretto (lato s.), disgraziatamente guasto, è rappresentata la terra e il mare. La forza vegetativa della terra è espressa da una pianta palmata fruttifera come nell'anello miceneo fig. 27 e nel cilindretto persiano fig. 82; quella animale da due capri, guardiani di essa pianta e da una capretta accovacciata, accarezzata dalla zampa del leone che fa da piedistallo a Sutekh. Intanto l'aquila celeste assiste in riposo al connubbio zoomorfo del sole, rappresentato dal leone, con la terra, rappresentata dalla capra, certo la capra medesima del cilindretto d'Aïdim fig. 62, da noi già identificata con Amaltea (v. *STM*, I p. 43). In alto la forza genetica ed afrodisiaca del mare, del cielo e della terra è espressa da una dea nuda alata, cacciatrice di due capri.

I capri sono quelli guardiani della pianta della vita: l'uno, credo, terrestre, e l'altro siderico (cfr. fig. 64); le ali quelle dell'uccello celeste (aquila), che vediamo in riposo sotto di lei e per le quali s'identifica alla dea ma-

[121]) V. *STM*, I pp. 13, 17 note 50, 60.

rina della fig. 76 e alla dea dell'amore strizzantesi il petto del rilievo di Djerabis fig. 56. Non posso dare la interpretazione delle figure ai lati della dea nuda perchè rotte e incomplete; ma, essendo una maschio e l'altra femmina e rivolte verso la dea centrale nuda, devono certo stare in relazione diretta con essa in senso teogonico e cosmogonico.

Prima di chiudere la mia digressione sulla dea nuda degli Hetei, credo opportuno di chiarire:

1° il concetto siderale a metà infero e a metà celeste della dea nuda del mare;

2° il significato delle spade e quello del capro, uscente dal mare o dall'acqua, come suo amante;

3° la geminazione o figliazione di essa dea dalla terra bagnata dal mare o dall'acqua, e la sua duplicazione e unificazione con la dea madre.

A chiarire questi concetti cosmogonici e teogonici servono alcune altre figurazioni hetee.



Fig. 84 — Coll. Ward.

Nel cilindretto fig. 84 = Ward 35 la dea nuda degli Hetei è caratterizzata battagliera al paro di Tetide e sanguinaria al paro di Artemis o Afrodite Tauropolos dall'attributo appunto delle spade sguainate a doppio taglio curvo (lunate), che tiene nelle mani (cfr. sopra p. 219). Dalle sue mani piove acqua (festoni a frangia) e quest'acqua per metà si ferma al suo cinto. Là dove si ferma, sta e comincia la sua natura intima, recondita, infera, terrestre, subacquea. È dal sottoterra, dalla terra umida, dal sottacqua, ai suoi antipodi zodiacali, che nasce il capro, di cui la testa con lunghe corna erette è rappresentata ai suoi piedi. È dai più profondi abissi del mare, dal cielo contrapposto alla costellazione della Vergine, che nascono i pesci zodiacali, rappresentati pure ai suoi piedi. In basso, dalla cintola in giù, la dea è quindi catactonica o sottomarina, dalla cintola in su è eterea, siderale, quindi l'attributo delle spade lunate a doppio taglio, corrispondenti alle bipenni della seconda tavoletta di Siteias (v. so-

pra p. 183 sg.); di più il segno dell'astro notturno (pianeta Venere = Lunus); di più il crescente lunare ed il disco del sole, che la proteggono sotto le ali del cielo. — Dai lati sono i soliti suoi adoratori semidivini, i Geni o spiriti maschi, pronubi delle sue nozze cosmiche col cielo, tutulati come i due maggiori Cabiri Samotraci, come i Coribanti frigi del maggior rilievo di Iasili-kaïa (*STM*, I p. 37 fig. 3); come i Cureti cretesi e i Dioscuri della mitologia greca con cui si identificano.[122] Dall'altra parte del cilindretto, sotto il segno ideografico della terra (treccia), sono rappresentati appunto i quattro Cabiri infernali della religione samotrace, di sopra due grifi in amore, simboli del sole infero e celeste.

Nel cilindretto fig. 85 ex Furtw. tav. I 4 la dea figlia terrestre e celeste, semivestita di penne, con dietro il geroglifico della terra (treccia) e con davanti la luna semipiena ed il vasetto notato anche nelle figg. 64, 70, è rap-


Fig. 85 — Mus. di Berlino.


Fig. 86 — Bibl. Naz. Parigi.

presentata in trono nell'atto di attingere da una cannula il fluido vitale (ambrosia, nettare), che è nel vaso posto dinanzi a lei. Beve questo fluido insieme con il suo amante siderale, caratterizzato dall'astro di Venere (= Sin caldeo = Lunus) e dal determinante, pesce. Mentre i due amanti divini bevono, salta fuori dal vaso contenente il liquore celestiale un capro dirigentesi verso la dea lunare. Alla scena assiste, come pronuba delle nozze, una dea caratterizzata dal velo che le copre il capo e dal determinante geroglifico: ape. Quest'ape la identifica a Melissa, la sorella di Amaltea, prima sacerdotessa di Rhea, prima nutrice di Zeus,[123] e la fa corrispondere, nel regno dell'aria, a quel che è Amaltea nel regno animale. Il latte e miele, l'ambrosia o il nettare celeste sembrano qui nel modo più esplicito adombrati.[124] I ricordati ornamenti di una collana, trovati a Rodi, da me visti presso Lambros in Atene (cfr. nota 62"), offrono ripetuta una eloquente rappresentazione di Melissa, come dea-ape o dea-miele, e ne ho già dato sopra un esempio (fig. 50).

[122]) Cfr. *STM*, I pp. 17, 41, 43 non che la rappresentanza dei Coribanti hetei esibita dal cilindretto in Menant II p. 117 fig. 111 = Perrot IV 378, da noi spiegata nel cap. 7.

[123]) V. Didimo presso Lattanzio I 22, 19; Igino, *fab.* 182 e si confronti Preller-Robert, Gr. Mythol. I p. 133, non che le osservazioni fatte a p. 197 sulle monete di Tenedo allusive a Zeus Meilichios o Melissaios.

[124]) Intorno la natura dell'ambrosia e del nettare e sulla loro funzione come nutrimento divino vedasi la monografia del Roscher, Ambrosia und Nektar, Lipsia 1883 e le altre fonti citate in Roscher's Lexic. I p. 226 sg.

Il vaso della vita, il vaso del nettare e dell'ambrosia divina, si trova anche in altri cilindretti hetei e caldei. In un cilindretto caldeo edito dal Menant I p. 111 fig. 64 si vede in mano d'una divinità gemina androgine, con il fluido uscente a doppio rivo; in altro cilindretto fig. 86 ex Menant I fig. 119 sta fra due divinità muliebri che attingono da esso. Quivi anzi è qualificato vaso celeste dalla lunula che sta sopra, e vaso terrestre dalla pianta posta a latere. Nel cilindretto fig. 87 = Ward 32 questo stesso vaso della vita spirituale si vede occupare il mezzo fra la



Fig. 87 — Brit. Mus.

divinità madre terrestre e la figlia celeste, la prima, Mâstaura, a testa di vacca: e la seconda senza attributi; ambidue poste sotto il vaso della vita, sotto un doppio arco, il quale allude al cielo che le abbraccia ed investe; ambidue poste su due leoni. È chiaro quindi in questa figurazione lo sdoppiamento della dea madre in dea figlia, ed è chiaro che l'una e l'altra sono figlie celesti e πότνιαι θηρῶν. Dietro Mâstaura è il determinante della terra (treccia); e, dall'altra parte, a guisa di geroglifici si vedono adombrati, ossia appena accennati in piccolo e leggermente: in alto, Sutekh celeste sopra la capra accovacciata (capra Amaltea cfr. figg. 62, 65, 67, 73, 75, 83, 85); e, in basso, un lituo, simbolo di esso dio, non che un vaso, simbolo della dea marina (cfr. figg. 64, 70). È sotto lo stesso arco celeste, da un vaso spirituale comune che avrebbero vita le due dee πότνιαι θηρῶν degli Hetei; ambidue s'immedesimano nell'amore che Sutekh ha per loro. Dal lato destro del cilindretto si ha appunto l'associazione amorosa di Sutekh terrestre con la dea cacciatrice del mare e della terra.

Altri cilindretti hetei mostrano poi che la dea di cui Sutekh si fa amante, ha nell'acqua del mare il suo specchio. Nel cilindretto fig. 77, dato di sopra, la dea corteggiata da Sutekh tiene in mano uno specchio che riflette la sua immagine vestita; mentre nel cilindretto fig. 88 = Ward 28, uno specchio posto sopra una colonnetta rispecchia la sua immagine lunata e lunare.

In conclusione risulta che la dea del mare degli Hetei, generalmente rappresentata nuda, con l'attributo delle spade, col capo pennuto, col festone

dell'acqua e sotto la vòlta celeste, o sotto il disco alato del sole, ha molti elementi comuni con l'Afrodite greca. Come dea celeste si accosta ad Hera,

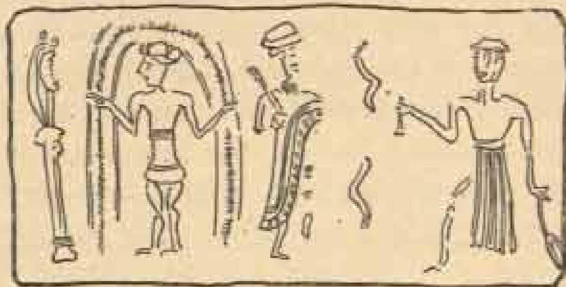


Fig. 88 — Brit. Mus.

come dea lunare pennuta ad Athena, come battagliera alata e cacciatrice ad Artemis, come dea acquatica a Thetide; ma nella sua essenza domina il concetto dell'amore primaverile battagliero, il concetto della Vergine lunare e zodiacale, visibile in aprile. Suo amante è il Sole celeste-lunare (= Ἑωσφόρος = Lunus); pronubi delle sue nozze sono i venti o spiriti del mare. Trionfa figlia della terra acquatica oltre che figlia del mare o del cielo, e come tale si trova imposta sulla vacca terrestre di sua madre o sul toro siderico di suo padre, corteggiata dai suoi amanti divini ed animali. Nel cilindretto della collezione Ward che diamo per ultimo (fig. 89 = Ward 34) vedesi tronfare appunto in questa concezione generica. Ha testa



Fig. 89 — Coll. Ward.

pennuta d'uccello, tiene le spade ed il festone acquatico, sta sul toro siderico o sulla vacca terrestre ed è adorata da due Apsare (ninfe del mare), dal leone di Sutekh, da due cigni o gabbiani e da due lepri: le due coppie di animali che rappresentano per eccellenza l'amore afrodisiaco in cielo, nell'acqua, ed in terra.

Tornando, dopo questa digressione hetea, alle immagini della III tomba del κύκλος regale di Micene, mi pare che la interpretazione s'imponga da sè.

Tanto sul capo della dea semichiusa all'amore (fig. 52,) quanto su quella aperta (fig. 51) viene a posare un'aquila-cigno svolazzante, l'aquila-cigno

del padre celeste (cfr. sopra p. 215). Fisicamente l'aquila-cigno posata sul capo dell'immagine e della dea nuda micenea rappresenta l'amore del cielo per la terra spoglia, miticamente l'amore di Giove padre celeste per la figlia marina. L'idea del cielo sotto cui si trova la figlia marina è specialmente chiara nella immagine fig. 52, per l'aggiunta dei due aquilotti o gabbiani che insieme all'aquila-cigno gioviale fanno nimbo al capo della dea. Questi uccelli gemelli, volanti in direzione opposte, materialmente e allegoricamente rappresentano i primi nati del cielo sul mare, i nati dall'aquila celeste, che il figlio del Chaos e della luce (Ercole-Sole) dovrà uccidere per guadagnarsi il premio della sua amante marina e celeste (Hebe), non altramente di come fa Samas nel cilindretto assiro-babilonese fig. 90



Fig. 90 — Cilindretto assiro.



Fig. 91 — Pettorale d'oro di Ramses II 1:2.

ex Maspero I p. 667. Sono i *vultures* o *accipitres*, spiriti dell'aria rappresentanti volatili dei venti est-ovest o nord-sud (Zefiro-Borea, i Marutas e Gandharvas vedici). Spiritualmente sono i pronubi delle nozze della dea del mare, che nei cilindretti hetei si pongono in adorazione davanti a lei (fig. 77), come gli Eroti della mitologia greca. Una concezione simbolica dell'aquila celeste associata alla coppia dei suoi nati [125] analoga a questa si ha anche in Egitto nel pettorale d'oro di Ramses II fig. 91 ex Maspero II p. 492. Solo uno dei nati, siccome siamo in Egitto, invece di aver corpo d'aquila, ha corpo serpentino, invece di essere un aquilotto celeste è l'*ureus* solare. L'aquila bicipite e bicorpore degli Hetei (cfr. *STM*, I pp. 37, 42, 215) nel suo recondito senso spirituale esprime del resto araldicamente la medesima concezione religiosa in connesso con il culto di Matar-Kubile e dei Coribanti. A Micene alita un altro genio artistico e quindi si modifica l'idea originale hetea in una forma più leggiera, ancora più alata, direi, o poetica. A Micene non abbiamo la dea marina battagliera degli Hetei, ma il vero prototipo embrionale dell'Afrodite ellenica di Leda e Latona. Grazie al confronto con l'iconografia hetea si può ben determinare l'entente artistico e poetico specifico del mondo greco nell'età preellenica. L'aquila-cigno e gli aquilotti della fig. 52 fanno

[125]) I piccoli dell'aquila sono normalmente due per covata, quindi sono effettivamente gemelli.

un vero nimbo intorno alla dea dell'amore marino, quindi artisticamente e simbolicamente non potrebbero meglio esprimere il cielo e l'aria in mezzo a cui trionfa la dea del mare, l'Urania della mitologia, l'Afrodite contornata e corteggiata dai suoi Eroti. Alla distanza d'un millennio, la concezione di Afrodite Urania uscente dal mare come Galatea, con veste nimbata foggiata a globo e tutta costellata d'oro come l'Aurora, portata in

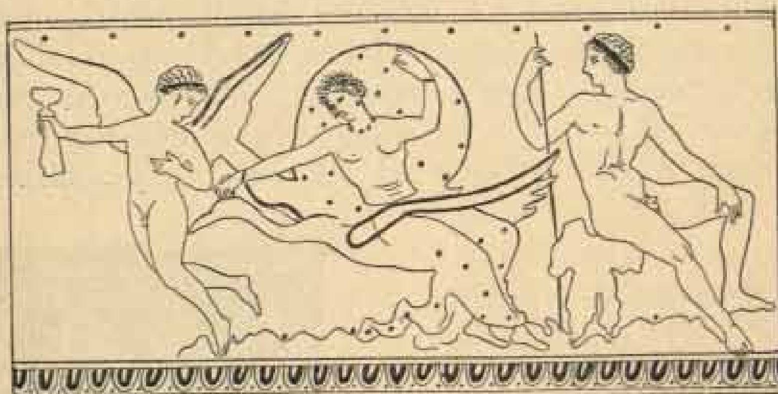


Fig. 92 — Pittura su aryballos di Berlino.



Fig. 93 — Pittura su oinochoe di Kertsch (Pietroburgo).



Fig. 94 — Centro della tazza di Eufronio (Brit. Mus.).

cielo dal cigno come Leda, preceduta da Phosphoros, parificato ad Eros col thymiaterion, e guardata da Hesperos, sulla nube, parificato a Titone o Adone, suoi amanti, qual vedesi in un fine balsamario attico del sec. IV a. C. fig. 92;[126] e quello di Afrodite levantesi in piedi sul cigno, fiancheggiata da

[126]) Aryballos di Berlino, Furtwängler, Catal. 2688 edito dal Benndorf, Griech. u. sicil. Vas. tav. 37, 3, pp. 75-82, e a colori con le dorature dal Kalkmann in Jahrb. 1886 tav. II 1 p. 239 sg. Il giovanetto scettrato, di color rosso, seduto su di una nube (*sic*) con astro d'oro sottostante (cfr. i simili astri in cielo e sulla veste d'Afrodite), in cui Kalkmann riconosce uno spettatore generico, io non dubito che rappresenti o Titone, l'amante mattutino dell'Aurora, o Adone (= Hesperos), l'amante vespertino, contrapposto ad Eosphoros, tutto bianco con capelli d'oro, pur caratterizzato dall'astro sottostante. (Cfr. *Tinthun* e *Atunis* degli specchi etruschi, fra cui notevolissimo quello di Perugia testè scoperto e dato in *Not. d. Sc.* 1900 p. 557, che rappresenta *Atunis* abbracciante *Lasa Achununa*, parificata, mediante il cigno, a *Thesan*, *Evan* o *Turan*, ossia ad Afrodite Urania (cfr. il suo idolo alato, seminudo, ornitoforo in Gerhard, Ak. Abh. tav. XXVIII 2).

due alcioni o passeri marini e da due Eroti con i timpani, che li parificano a due Kureti, qual vedesi in un oinochoe pure attico di Kertsch fig. 93,[127] non differiscono nel loro simbolismo artistico e religioso dalle nostre immagini micenee figg. 51, 52. Ciò che domina nelle due immagini di Micene è da un lato il concetto casto (fig. 52), che condurrà, prima al mito di Britomartis-Dictynna cacciatrice sul mare e nelle selve (cfr. cap. 3), poi ai miti di Leda e Leto, identificantisi fra loro, l'una e l'altra madre di divini gemelli: i Dioscuri, con Elena e Clitennestra; Apollo ed Artemis;



Fig. 95 — Centro della tazza di Chachrylion (Firenze).



Fig. 96 — Placca d'argento di Galaxidi (Louvre).

i gemelli della luce mattutina e serale adombrati dai gabbiani od aquilotti e dai notati semi od ovuli uscenti dal grembo della dea;[128] dall'altro lato quello afrodisiaco (fig. 51), che condurrà al mito della dea nata dalla spuma del mare ed agli Eroti, suoi corteggiatori ed amanti.

Primo amante è l'Eros Hyperpontios di Sofocle e della tazza di Chachrylion (fig. 95 ex Mus. ital. III tav. II),[129] che la prenderà fra le sue braccia nell'atto in cui uscirà dal mare come nella concezione fidiaca del tondo argenteo di Galaxidi (fig. 96),[130] l'Eros cigno, con forza d'aquila, che la trasporterà in cielo come nelle rappresentanze figg. 92, 93, e nella bella figurazione della tazza a fondo bianco di Eufronio fig. 93, trovata a Rodi.[131]

Secondi amanti di Afrodite sono Himeros e Pothos, prima mellefebi ad ali d'aquila, i quali, o la incoronano, come in una impareggiabile tazza polignotea a fondo bianco del Museo di Firenze,[132] o la corteggiano, come in

[127]) Edito da Stephani C. R. 1887 p. 246 sgg. e riprodotto da Kalkmann in testa della sua importante monografia: Aphrodite auf den Schwan in Arch. Jahrb. 1886 p. 232 sgg.

[128]) Cfr. sopra p. 212. Per l'identificazione di Leda o Lada con Leto o Latona v. Preller-Plew, Gr. Mythol. II p. 90 e Gilbert, Gr. Götterlehre p. 342.

[129]) Intorno ad Eros ὑπερπόντιος ved. quel che dissi illustrando la tazza di Chachrylion in Mus. Ital. III p. 220 e sgg.

[130]) Gaz. Arch. 1879, tav. 19, 2. Il tondo di Galaxidi fu riferito ad una concezione fidiaca anche dal Furtwängler. V. Rosch. Lex. I p. 1356.

[131]) Murray-Smith, Wheit athen. Vases. tav. XV.

[132]) Ved. la descrizione che ne diedi in Rendiconti dei Lincei 1893 p. 1007 sgg. La darò fra breve in uno « Specilegio ceramografico del Mus. di Firenze » che tengo pronto per gli *STM.*

una insigne rappresentanza del giudizio di Paride di Ierone (fig. 97);[133] poi putti ad ali di piccione.[134]

Dopo l' evoluzione del cristianesimo e la lunga incubazione e maturazione medioevale, essendo stata sostituita la Madonna in gloria nel regno dei cieli all' Urania greca, non potremo maravigliarci, se l'arte che concretò in forma antropomorfa il concetto materiale della terra e dell' aria[135]



Fig. 97 — Afrodite nella tazza di Ierone del Museo di Berlino.

e quello spirituale della divinità, ci darà la Regina del Cielo di Dante (Par. XXXI 100 sgg.), dell' Orcagna e del Beato Angelico[136] in una rappresentazione analoga a quella della madre celeste e della dea d' amore del tempo di Fidia e di Polignoto o a quella ellenistica e romana; la Madonna in gloria incoronata e contornata dagli Angioli e dai Cherubini.[137]

L. A. Milani.

[133]) La nostra fig. 94 è desunta dalla tazza di Ierone di Berlino edita dal Gerhard, Trinksch. u. Gefässe tav. I 11-12 Wiener Vorlegebl. A 5; Harrison, Greek vase peint. tav. XX.

[134]) Intorno agli Eroti mellefebi nel periodo preprassitelico ved. Furtwängler in Rosch. Lex. art. Eros e quel che io osservai in Mus. Ital. III pp. 220 sgg., 766 sgg. e 789 nota 1 a proposito dell'Eros di Prassitele e di Thymilos. Le ali di piccione degli Eroti dell'età ellenistica derivano dalla diffusione presa nel sec. IV a. C. dal culto dell' Afrodite Ciprigna a cui erano sacre le colombe (cfr. nota 101).

[135]) Cfr. il rilievo degli elementi dell'*Ara Pacis Augustae* da me spiegato in *STM*, I p. 84 sgg.

[136]) V. Venturi, La Madonna p. 401 sgg.; Supino, Beato Angelico p. 57 sgg. ecc.

[137]) Sui Cherubini biblici e la loro questione ved. Teloni in Zeitschrift f. Assyriologie 1891 pp. 124-140.

Avvertenza. — La continuazione e fine della prima parte di questa trattazione, comprendente più che 150 altre figure con nuovi disegni, sebbene già stampata, per motivi di economia distributiva, apparirà prossimamente nella I puntata del vol. II. La memoria poi sul *Locus sacer, mundus e templum* di Roma, di cui diedi un transunto nel Rend. dei Lincei 1900 p. 289 sgg., e che aveva promessa in questa puntata degli *STM*, per ragioni che si apprezzeranno a suo tempo, apparirà soltanto dopo la pubblicazione della seconda parte della trattazione sull'arte e religione preellenica.

LE OREFICERIE DI VETULONIA

Parte Prima

I. PROSPETTO DELLA TRATTAZIONE

Dopo le scoperte meravigliose di Cervetri e di Vulci, che hanno riempiti i musei d'Europa dei loro tesori, nella prima metà del secolo, il suolo dell'Etruria non cessava di dare una ricca messe di oggetti antichi d'ogni genere. Non mancavano fra questi le oreficerie, nè i vasi di metalli preziosi, ma furono piuttosto trovamenti isolati; rari invece i corredi completi d'ornamenti variati, scoperti in una sola tomba, più rare ancora quelle grandi serie uscite dalla medesima necropoli, le quali illustrano tutto uno sviluppo di tecnica e di stile. Se si eccettua i cimelî prenestini della Tomba Bernardini e del Palazzo Barberini, gli scavi eseguiti negli ultimi cinquant'anni in Etruria, hanno fornito una scarsa messe d'oreficerie. Sono pochi, scarsissimi gli ori ed argenti raccolti negli scavi di Bologna, di Corneto, dell'Agro Falisco e di Vulci (Scavi Torlonia) — per nominare solamente quelli intrapresi su vasta scala, in questi ultimi tempi.

Mentre le necropoli delle più celebri città etrusche parevano impoverite di oggetti preziosi, ci è venuto, da un punto ignorato e sconosciuto, il più stupendo tesoro che mai l'Etruria abbia dato, un tesoro che trova degni confronti solamente in quelli di Micene, o nei cimelî dei Faraoni di Dashur. Venti anni fa, della antica Vetulonia era dimenticato persino il nome, sui colli deserti della maremma grossetana. Ora, gli scavi che da quindici anni il cav. Isidoro Falchi vi eseguisce con zelo indefesso, ci hanno già dato una grande parte delle ricchezze di quella necropoli, di tutte la più vasta, la più ricca ed anche, pare, la più antica. Riuniti e scrupolosamente ordinati nel Museo archeologico di Firenze, questi scavi hanno un'importanza primaria, la quale finora non è stata apprezzata al suo vero valore. Difatti, le circostanze nelle quali vennero eseguiti, sono uniche e direi quasi ideali. Abbandonata, sino quasi dai tempi romani, a pochi poveri pastori, Vetulonia è stata protetta dalla sua rovina assoluta. Non ha subito le spoliazioni dei violatori barbari del medio evo, nè gli effetti inevitabili della vicinanza d'una città o di un centro

abitato moderno; non ha sofferto le distruzioni che recano i lavori agricoli e gli « scavi » clandestini che tanto danneggiano la scienza. Sicura nel deserto e nell'obblio, Vetulonia è rimasta come incolume, dal tempo quando fu distrutta la città romana, sino al giorno in cui il Falchi cominciò i suoi scavi, trovando solo le traccie di antichi, non di moderni, τυμβωρύχοι. Abbiamo così la fortuna unica di possedere, riunita nel medesimo museo, una serie stupenda di tombe ricchissime, tutte provenienti dalla medesima necropoli, tutte esplorate con coscienza e cura, e corredate da relazioni esatte. Queste relazioni furono pubblicate dallo stesso Falchi in vari articoli delle *Notizie degli scavi*, ed in parte riunite nel suo libro: *Vetulonia e la sua necropoli antichissima*. Mi rapporterò, ad ogni passo, ai lavori di questo benemerito pioniere delle esplorazioni vetuloniesi, citando le singole tombe col nome che venne loro imposto man mano che furono scavate.[1]

Sono lieto di annunziare che questo studio sulle oreficerie vetuloniesi, che mi affidò il chiarissimo professore Milani, Direttore del Museo di Firenze, sarà il principio di una serie di studi monografici sui materiali usciti dagli scavi governativi di Vetulonia; scavi di un' importanza veramente eccezionale, e senza dei quali, come lo ebbe a dire felicemente lo stesso professore Milani, la scienza del mondo etrusco mancherebbe come di un occhio. Mi preme anzitutto di esprimere qui la mia viva e cordiale riconoscenza per la generosa liberalità colla quale il Milani mi permise d'adempiere un compito così attraente e bello, comunicandomi pure i risultati cronologici che lunghi e profondi studi sulla necropoli vetuloniese gli hanno dati. Nell' attesa che egli stesso pubblichi tali studi, io mi limito qui ad ordinare e classificare le oreficerie secondo questi risultati accertati. Non è qui luogo di trattare delle varie forme dei sepolcri, nei quali questi ori furono trovati, della loro rispettiva età nè dei corredi funebri cui erano riuniti. Questi dati hanno fornita la base della classifi-

---

[1]) Il centro principale di tutta la necropoli vetuloniese è la collina detta Poggio alla Guardia. Oltre un immenso sepolcreto di *pozzetti antichissimi* — i quali però non hanno grande importanza per il nostro proposito, essendo assai poveri d'oreficerie — questo poggio, e le pendici che da esso scendono nella pianura, ci hanno date tutte quelle tombe ricchissime *a circolo*, cioè a buche circondate da circoli di pietre, le quali segnano lo sviluppo più sontuoso dei poveri pozzetti primitivi, e sono particolari di Vetulonia. In questi circoli, dei quali pochi mancano di un nome imposto loro dallo scopritore Falchi, fu trovata la maggior parte dei tesori qui pubblicati. Ad essi fanno seguito, contemporanee o di poco più recenti, *le tombe a tumulo*, poste sul poggio di Vetulonia e nella pianura, ed in gran parte rovistate. Tra i tumuli finora esplorati, quelli di Val di Campo e della Pietrera sono ricchi di oreficerie svariate, ma del tutto analoghe ai gioielli dei circoli, dei quali i tumuli, con o senza camera sepolcrale, sembrano una continuazione. Il libro del Falchi (Firenze 1892) riunisce le relazioni anteriori (*Not. d. Sc.* 1887, 471-531. 1892, 381-405); si aggiunga *Not. d. Sc.* 1893, 143-161. 496-514. 1894, 335-360. 1895, 272-317. 1898, 81-112. 141-163. Cf. anche Petersen, *Roem. Mitth.* 1891, 230. 1892, 232. 1893, 328. 1895, 79. Amelung, *Führer durch die Antiken in Florenz* pp. 163-179. Hoernes, *Urgesch. d. Kunst* 404. Milani, *Mus. top. dell'Etr.* p. 19 sgg.

cazione che qui seguiamo, ma non posso per ora entrare in questo esame, visto che la mole straordinaria del materiale non permette neppure di pubblicarlo tutto in una volta. Rimando intanto, per ciò che concerne lo studio delle tombe, ai citati lavori del Falchi, ed agli scritti del Milani sopra questo argomento.[2]

Al nostro immediato proposito importa notare che tutte le tombe, tranne i pozzetti antichissimi, appartengono al medesimo periodo dell'arte arcaica, epoca compresa nel settimo secolo e nella seconda metà dell' ottavo. In questa serie di sepolcri a circolo ed a tumulo si scorge bensì uno sviluppo che ammette una classificazione cronologica, ma entro limiti abbastanza ristretti. Di tutta la serie è caratteristica la grande ricchezza dei bronzi e delle oreficerie, e l' abbondanza della ceramica locale, rappresentata da vasi di rozzo impasto e da buccheri finissimi e svariatissimi,[3] mentre sono assai scarsi i prodotti di sicura provenienza greca. Si trovano, insieme con le oreficerie, pochi prodotti precorinzi o protoellenici,[4] e solo sono frequenti le piccole *lekythoi* precorinzie. Nelle tombe più recenti appaiono poi anche i vasetti configurati, abbastanza frequenti e di tipo arcaico. Manca a Vetulonia il periodo di preponderante influenza greca, cioè i secoli VI-V. E così avviene che le oreficerie formano un insieme di un' unità rarissima. Possiamo affermare che questi cimeli sono tutti di arte indigena, e di quest' arte ci danno l' impressione la più completa e la più grandiosa. Difatti, quando vediamo gli stessi metodi tecnici e decorativi, metodi sia sconosciuti sia rari altrove, applicati con una perfetta unità di concetto a tutte le varie forme dei gioielli; quando scorgiamo, nei tipi più o meno costanti che formano l' usuale corredo d' ornamenti dato al morto, uno sviluppo lento che conduce dai primi tentativi dell' arte ad una perfezione impareggiabile; quando ritroviamo tutte le fasi di quello sviluppo, e possiamo coordinarne gli esempi in linee parallele; quando vediamo le statue in pietra di Vetulonia, certamente di fattura locale, non solo ornate di simili gioielli, ma col medesimo tipo caratteristico di fisionomia che ci offrono le maschere umane sbalzate sulle laminette d' oro: allora mi pare fuor di dubbio che si tratti veramente di un' industria artistica prettamente indigena. Fino a che punto e in qual modo questa industria si sia ispirata a metodi tecnici ed a tipi decorativi stranieri, lo avremo da esaminare dopo presentato il materiale completo.

---

[2]) *Not. d. Sc.* 1895, 22. *Rendiconti d. Linc.* 1893, 841. *Museo topogr. d. Etruria* p. 19 sgg. e soprattutto la relazione sugli scavi 1900, di prossima pubblicazione nelle *Not. d. Sc.*

[3]) Chi vede soli i vasi esposti nelle sale del Museo di Firenze, crederebbe anzi che la ceramica locale sia povera e scarsa; però, come mi comunicò il prof. Milani, sono abbondantissimi, in tutte le tombe, i vasi frantumati, ma di cento se ne può salvare appena uno.

[4]) Secondo il termine coniato dal Milani, *Mon. ant. d. Linc.* IX 191.

Questo materiale si può dividere in due grandi categorie o classi:

I. Le oreficerie di uso pratico, che comprendono le fibule, gli spilli ed i fermagli e cinturoni.

II. Le oreficerie di uso decorativo, che sono braccialetti, collane e catene con o senza pendagli, anelli, spirali per i capelli, orecchini, nonchè le piastrelle e bulle a rilievi sbalzati.

In questa puntata prenderemo in esame, pubblicandole completamente, le oreficerie della prima categoria, riserbando la seconda per la prossima puntata di questi medesimi *Studi e Materiali*. Nella prima categoria le *fibule* costituiscono il gruppo più numeroso, più svariato ed importante, offrendo anche degli indizi cronologici assai preziosi. Questo gruppo ci dimostra altresì già da per sè l'evoluzione graduale ed il massimo sviluppo raggiunto a Vetulonia dalla tecnica a pulviscolo. Alle fibule corrisponde, nella seconda categoria, il gruppo dei *braccialetti*, particolarmente insigne per l'opera a filigrana a giorno ossia la trinatura, altra gloria degli orafi vetuloniesi. Gli altri gruppi, meno numerosi e d'importanza relativamente secondaria, si collegano con l'uno o l'altro dei due anzidetti.

Volendo dare un'illustrazione completa del materiale, ho cercato di riprodurre nel modo più esatto ogni tipo di qualche importanza, sia formale, sia decorativa. Credo d'esserci riuscito, mercè l'ingegnosa e paziente precisione dell'artista signor G. Gatti, al quale sono contento di poter rendere grazie per l'amorosa sollecitudine che ha dedicata all'opera nostra.

II. FIBULE AD ARCO ELASTICO O SERPEGGIANTI

Le fibule etrusche, di varietà quasi infinita, possono dividersi in due grandi classi: quelle *ad arco rigido*, attaccato all'ardiglione con una semplice molla, e le *serpeggianti*, ovvero *ad arco elastico*. La prima classe, la più semplice e la più antica, trova il suo primo sviluppo nella fibula micenea in Grecia, nella fibula di Peschiera in Italia. In Etruria però, mentre le fibule ad arco rigido perdurano fino ai tempi romani, le serpeggianti appaiono anch'esse frequenti già nelle tombe antichissime a pozzo, ma spariscono dopo uno sviluppo breve di forme svariate e particolarmente complicate. È dunque giusto che nella nostra descrizione quest'ultima classe preceda l'altra. Per maggiore chiarezza, diamo un numero d'ordine ai vari tipi.

1. A capo di tutta la serie sta la grande fibula riprodotta alla fig. 1,[5] trovata sul Poggio alla Guardia, entro un'urna a capanna, insieme a quat-

---

[5]) Ove non è detto espressamente il contrario, le figure sono tutte disegnate al vero.

tro vasi di rozzo impasto bruno, ed a pochi oggetti di bronzo. (V. Falchi, *Not. d. Sc.* 1887, 514. 1892, 383. *Vetulonia* p. 78 tav. VI 18). La fibula, ora rotta, si componeva di un arco semicircolare terminato al disotto dall' ago, al di sopra da una specie di rocchetto striato, con una lunga punta che pare puramente decorativa. Le due estremità di quest' arco sono poi

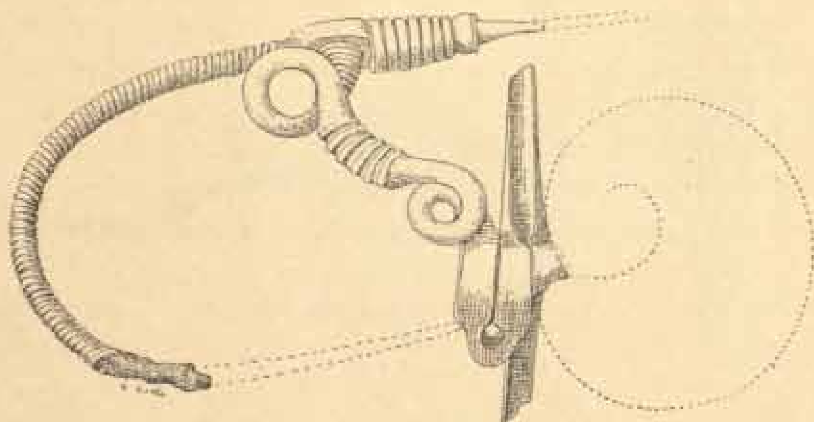


Fig. 1 — Poggio alla Guardia.

congiunte da un grosso filo scannellato, serpeggiante a due molle, con una grande traversa di forte lamina, e con un disco largo (ora rotto) per ricevere la punta dell' ago. Il tutto è di bronzo battuto con grande maestria; inoltre l'arco stesso è avvolto da un forte filo d'oro, a taglio quasi triangolare. Lunghezza attuale cent. 8,4.

Il Falchi (*Vetulonia* p. 78) ha già additato la fibula, quasi identica alla nostra, del Museo municipale di Corneto, trovata anch' essa in una tomba a pozzo, e pubblicata dal Ghirardini (*Not. d. Sc.* 1882, tav. XII 20). Esemplari di forma simile, ma privi di filo d'oro, non sono rari nei pozzetti vetuloniesi.[6] Questo tipo destinato a fermare delle grosse stoffe di lana — ed è questa la ragione pratica che determinò la forma strana del disco e delle traverse — è speciale ai sepolcri antichissimi, come lo è pure il tipo più semplice e primitivo della fibula serpeggiante (Falchi, *Vetulonia* tav. III 22. IV 22), del quale finora non abbiamo che degli esemplari di bronzo.

2. Non è che una variante sviluppatasi da questo tipo serpeggiante semplice, la fibula riprodotta alla fig. 2. (Falchi, *Vetulonia* p. 184, tav. XVI 16), trovata in una povera tomba a umazione, vicino ai circoli della Sagrona. L'arco, al quale l'ago era attaccato con un globetto, si divide in due forti fili; questi si riuniscono poi, con una molla doppia, alla parte serpeggiante che scorre fino alla staffa, in una linea due volte spezzata ad

---

[6]) Poggio alla Guardia, tomba 3, n. 56 (*Not. d. Sc.* 1887, 515), coll'arco avvolto di filo di bronzo. Poggio alle Birbe n. 0,10 (Scavi 1889). Cf. Falchi, *Vetulonia* tav. III 20. IV 9.

angolo ottuso, ma non ondulata. Tre bastoncelli lisci sono posti sopra questi angoli. La staffa e l'ago mancano. (Lungh. attuale cent. 5,7.) Sopra questa ossatura, di bronzo battuto, è applicata la decorazione di argento o di elettro bassissimo.[7] L'arco doppio è rivestito d'una finissima filigrana o di un nastro trinato, a quattro fili ondulati, divisi da doppi fili lisci, e tutti

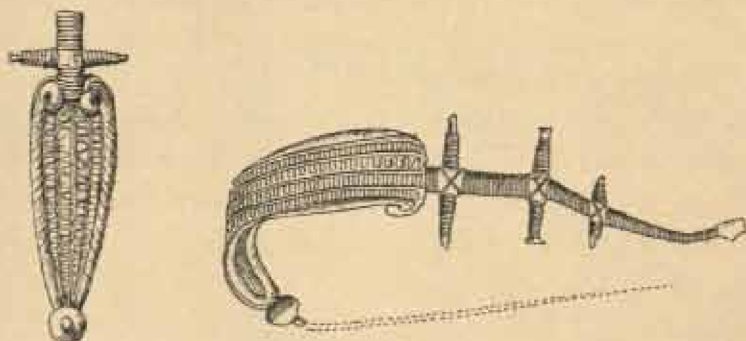


Fig. 2 — Tomba della Sagrona.

saldati tra loro. I due fili che formano il bordo esterno si prolungano da ambedue i lati, fissando la trina sull'ossatura di bronzo dell'arco, ed avvolgendo pure tutta la parte serpeggiante della fibula in modo assai decorativo.

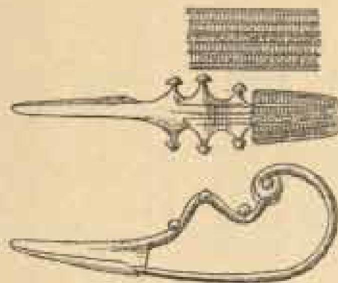


Fig. 3 — Corneto (Berlino).



Fig. 3a — Narce (Roma).

3. Il tipo della fibula serpeggiante testè descritta finora non si è trovato a Vetulonia in esemplari semplici di bronzo, quantunque questi siano abbastanza frequenti in altre necropoli antichissime;[8] e per un caso analogo, la fibula serpeggiante a bastoncelli con bottoni (come Montelius, *Civilis. prim.* pl. 90, 15, di Villanova), la più frequente di tutte, appare solamente in esemplari di bronzo, nella necropoli vetuloniese. La celebre tomba del Guerriero di Corneto, ora a Berlino, ci fornisce un tipo intermedio, di argento, a nastro con quintupla trina, che è qui riprodotto (fig. 3)

[7]) È rarissimo a Vetulonia l'argento puro, sostituito quasi sempre da una lega bassa d'elettro, la quale si prestava molto meglio ai lavori fini, e si riconosce allo stato dell'ossidazione e talvolta al peso. Invece l'elettro ad alta lega d'oro è piuttosto raro.

[8]) Per es. a Villanova, Montelius, *Civilis. primit.* A 256.

dalla pubblicazione del Montelius (A XVII 250 = *Mon. d. Inst.* X 10[b] figg. 7, 7*a*). Ne è assai notevole la trina, formata da fili ondulati di due tipi, tutti e due speciali della filigrana vetuloniese. Un esemplare simile, ma ancora più bello, di argento rivestito d'elettro ad alta lega d'oro, trovasi nella collezione del Comm. A. Castellani a Roma (fig. 48); ed una terza fibula trinata, frammentaria, proveniente da Narce, ed ora conservata nel Museo di Villa Giulia a Roma, è qui pubblicata per la prima volta alla fig. 3*a*[9] (cf. *Mon. ant. d. Lincei* IV 353). La splendida fibula vulcente, a disco con due traverse, dell'Antiquarium di Monaco, è decorata essa pure di fili ondulati saldati sul fondo. Queste trine, che offrono un tipo nuovo, simile al cosidetto cane corrente, si scorgono appena sul disegno poco esatto riprodotto dal Montelius (*Civilis. primit.* A 17).

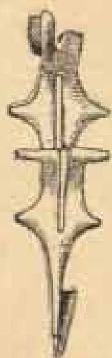


Fig. 4 — Poggio alla Guardia.

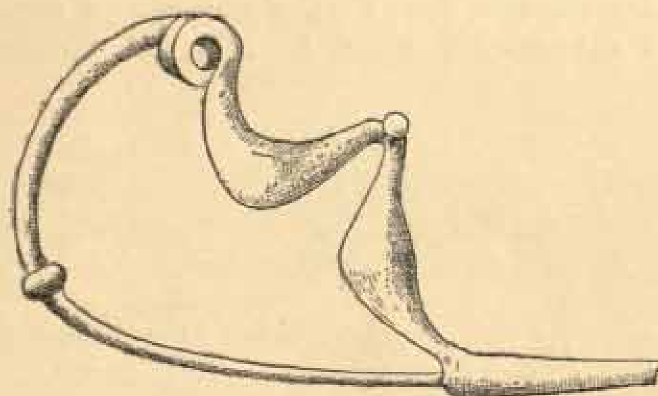


Fig. 5 — Circolo degli Acquastrini.

4. Passando dalle tombe a pozzo a quelle, non molto più recenti, a circolo, troviamo una variazione dei tipi precedenti che non mi ricordo d'aver veduta altrove. Disgraziatamente i due soli esempi trovati sono ambedue frammentari; l'uno proviene da un antichissimo deposito funebre del Poggio alla Guardia[10] (fig. 4), l'altro dalla tomba a circolo detta delle Tre Navicelle, scavata nel 1899. Ma da questi frammenti possiamo riconstruire con sicurezza il tipo, ad arco doppio, riunito con due molle alla parte serpeggiante del corpo; la parte elastica è composta di due metà arcuate, con punte espanse da ambedue i lati, ed un lungo taglio nel mezzo. L'attaccatura della staffa è avvolta da un filo d'argento, uso che ci riporta al tipo n. 2, e che troveremo parimente su talune fibule a mignatta.

5. La fibula ad una molla, con arco elastico spezzato, detta a drago, è rappresentata a Vetulonia da parecchi esemplari. Il corpo, partendosi

---

[9]) I disegni delle oreficerie di Villa Giulia qui pubblicate si devono all'abile mano del signor Enrico Stefani; al prof. Pasqui, direttore di quel museo, esprimo qui le mie vivissime grazie per il permesso di pubblicarle.

[10]) Scavi 1897. Vedi le altre fibule dello stesso deposito a p. 246, e la relazione del Falchi, *Not. d. Sc.* 1898, 110.

da un bastoncello transversale, s'ingrossa lateralmente, con due sporgenze a punta; l'ago è attaccato all'arco con un globetto, la staffa è formata da una lamina lunga a gronda. Queste fibule sono tutte di metallo pieno battuto, e quasi tutte d'elettro a bassissima lega.

La più grande e la più bella, trovata nel Circolo degli Acquastrini (nostra fig. 5: *Not. d. Sc.* 1892, 399. Falchi, *Vetulonia* tav. XVII 9), è lunga cent. 8,4. Altre furono trovate sul Poggio alla Guardia, nel Circolo di Bes (Falchi, *Vetulonia* tav. VIII 19. Lungh. cent. 6,6), nei Circoli gemelli (Falchi, l. c. 102, tav. XIII 3. Lungh. att. cent. 5,8), nel 2° Circolo Cerrecchio (*Sc.* 1899; due esemplari, uno intatto, lungo cent. 7,3, l'altro mancante di staffa, con bottone sagomato all'attaccatura dell'ago; lungh. att. cent. 5,5). Due altre, molto più piccole e sottili, ad arco striato, ambedue frammentate, sono i più piccoli esempi serpeggianti che conosca. (Poggio alla Guardia, *Not. d. Sc.* 1895, 310. Lungh. att. cent. 2,9.)

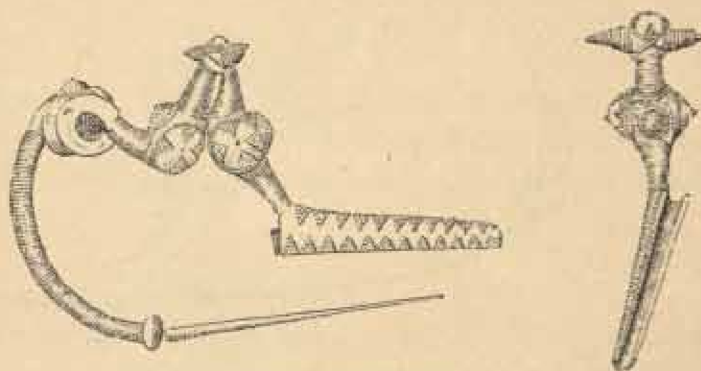


Fig. 6 — Val di Campo.

6. Il più alto sviluppo di questo tipo ci viene fornito dalla splendida fibula a bottoni di Val di Campo (fig. 6. tav. IV 6. Falchi, *Not. d. Sc.* 1892, 403. *Vetulonia* 200, tav. XVIII 9), magnifico esempio della maestria unica degli orafi vetuloniesi. Per la prima volta troviamo qui gli ornati granulati che sono loro speciali. Come la fibula della Sagrona (fig. 2), anche questa è composta di due metalli: il corpo è d'argento pieno, rivestito di una lamina d'elettro molto chiaro, ma di lega abbastanza alta per non aver subíto nessuna ossidazione. L'ago solo non è rivestito d'elettro. Sulla molla, tra due zone di triangoli granulati a quattro grani,[11] è saldata una mammella (od un bottone) di lamina, tutta ricoperta di granellini, all'eccezione dell'orlo tagliato a stella. Questo contorno a stella è prodotto nel modo il più naturale dalla necessità di fissare la base della mammella concava sopra una superficie curva. Nelle altre mammelle, mancando lo spazio, questo contorno manca esso pure.

[11]) Indico in questo modo il numero dei grani della *base* dei triangoli, per darne la descrizione esatta in modo più succinto ed esplicito.

I quattro grandi bottoni laterali della nostra fibula portano mammelle ornate di un contorno granulato e di quattro triangoli a cinque grani, rivolti verso il centro della mammella. Fra questi bottoni sta una mammella a granulazione piena. Il bastoncello traverso è ornato di una mammella, con quattro triangoli a tre grani; la staffa lunga, a gronda, porta all'esterno una doppia zona di triangoli a cinque grani, con un bordo granulato di sopra e di sotto, mentre il taglio della staffa è decorato di un filo ondulato a trina, saldato. Inoltre, un lungo filo d'elettro avvolge l'intero corpo della fibula, lasciando scoperto soltanto le parti granulate.

Lamina, pulviscolo e fili sono della stessa lega d'elettro. Il lavoro finissimo e la decorazione altrettanto graziosa quanto ricca e splendida danno a questa fibula un'importanza e vaghezza unica.



Fig. 7 — Aia Bambagini.



Fig. 8 — Tomba delle Tre Navicelle.

7. Una forma parallela a quest'ultima, ma, come pare, un poco più recente,[12] è la fibula a corpo leggermente ingrossato nelle parti serpeggianti, ma senza sporgenze a punta; il bastoncello traverso è sostituito da un doppio corno con due bottoni, saldato al corpo della fibula. Oltre a qualche esemplare di bronzo (Tomba del Duce, Circolo degli Ulivastri), ne troviamo uno di elettro bassissimo, nella nuova tomba a cerchio dell'Aia Bambagini (Scavi 1899. Lungh. 5,6. fig. 7). L'arco, il rocchetto che lo congiunge coll'ago, ed i due bottoni sono baccellati, i serpeggiamenti del corpo sono congiunti tra loro, tutto il corpo essendo tirato da un solo pezzo di elettro.

Tre fibule quasi identiche a questa, ma col corpo e coi bottoni lisci, e col rocchetto dell'ago formato da un filo a tre giri saldato sull'arco, si trovarono negli stessi scavi, nella Tomba delle Tre Navicelle. Una è intatta (fig. 8. Lungh. 7,7), a staffa smisuratamente lunga, le due altre, compagne, hanno perduto staffa e bottoni (Lungh. att. 3,8. 3,9).

Una variante più ricca e complicata si ha in una grande fibula d'oro liscia del British Museum, ad arco doppio ed a quattro bottoni: Montelius l. c. A 267 (cf. A 269. 268).

[12]) Si trova negli Scavi Arnoaldi a Bologna (Montelius, *Civilis. prim.* A 260), e con due rotelle sulla molla, in un sepolcro della Certosa che conteneva vasi attici a fig. nere e rosse: Montelius Pl. 102, 1. Le due rotelle sono placcate d'oro.

8. Al tipo 5 si ravvicina la fibula serpeggiante a bastoncello con due globetti, ed a corpo ondulato con due sporgenze espanse a punta, ma senza molla, la quale è sostituita da un tubo transversale vuoto: l'elasticità di questo tipo, assai limitata, è data da tutta la parte serpeggiante del corpo. La nostra fig. 9 dà uno dei due esemplari d'elettro liscio bassissimo della Tomba del Duce (Lungh. 9,0), la fig. 9*a* un altro del 1° Circolo Cerrecchio (Scavi 1899. Lungh. 6,5), quasi compagno a quelli, senonchè ha la staffa più corta e l'ago mancante del globetto.

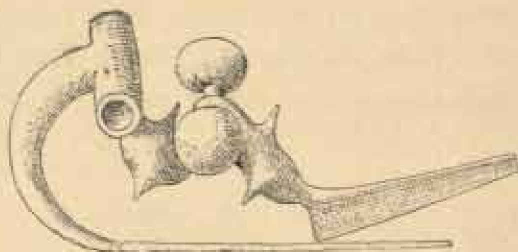


Fig. 9*a* — 1° Circolo Cerrecchio.

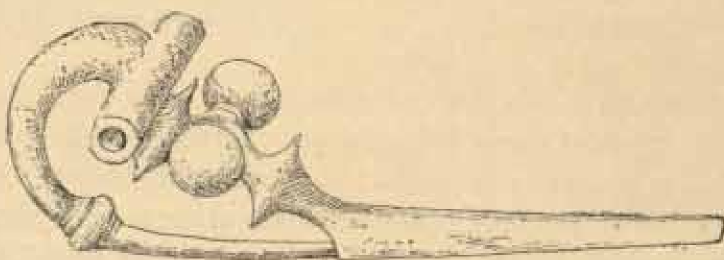


Fig. 9 — Tomba del Duce.

Esemplari di bronzo simili alla fig. 9*a* trovansi nel 2° Circolo delle Pelliccie (Falchi, *Vetulonia* tav. XV 6), nella Tomba delle Tre Navicelle, ec. Giova inoltre ricordare le grandi e bellissime fibule d'oro di forma identica, trovate a Chiusi (Firenze, Sala XIX) e nella Tomba Bernardini a Palestrina (*Mon. d. Inst.* X 31ª, 7. Montelius A 265), nonchè la famosa fibula del Louvre con iscrizione etrusca granulata sulla staffa (Martha, *Art étr.* Pl. I), e quella di Duenos, proveniente essa pure dalla Tomba Bernardini (*Röm. Mitth.* 1887, 40. Karo, *Bull. d. Paletn. ital.* 1898, 152).

9. Qui trova il suo posto la fibula serpeggiante della celebre Tomba del Littore (Falchi, *Not. d. Sc.* 1898, 155, fig. 23, nostra fig. 10). Il corpo è di argento, rivestito di lamine d'oro saldate tra di loro. Vediamo le estremità triangolari di due di queste lamine, che congiungono la staffa, ed il bastoncello a globetti, col corpo. Del resto, questa fibula è quasi compagna al tipo fig. 9, senonchè la staffa, invece della forma a gronda,

ha l'aspetto di un tegolo a due piccoli rialzi, forma che ritroveremo nelle altre fibule di quella tomba. Inoltre, l'arco termina a testa di leone tirata a sbalzo, di lavoro piuttosto corrivo. L'ago è perduto, ma rimane il globetto che lo congiungeva coll'arco. Questa fibula segna, a mio avviso, un principio di decadenza. Lungh. 11,5. Staffa 7,6.

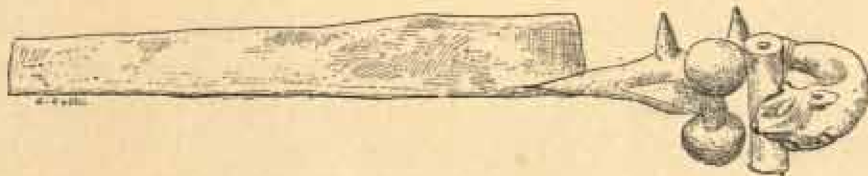


Fig. 10 — Tomba del Littore.

10. Rimane un'ultima fibula serpeggiante d'oro, e la più grande e splendida di tutte. Trovata a Ruselle, è però collegata strettamente colle fibule vetuloniesi, e certamente d'identica provenienza. Faceva parte della Coll. Baxter a Firenze, e prima che questa fosse venduta al Museo di New York il Milani potè farne eseguire il bellissimo disegno qui pubblicato (tav. V 2. cf. Milani, *Not. d. Sc.* 1895, 24, n. 1. *Catal. of the Baxter Coll.* n. 163). La forma corrisponde alle fibule della Tomba del Duce, ad eccezione della staffa molto più larga, e delle parti serpeggianti del corpo, ornate di piccole sporgenze a punta, le quali, dal disegno, paiono saldate sul corpo. Quest'ultimo è interamente coperto di figure finissime granulate, tra le quali si distinguono un uomo e varî quadrupedi indeterminabili sul disegno. Anche il tubetto vuoto è decorato di quadrupedi, come pure la parte interna dei globetti del bastoncello, mentre all'esterno questi offrono una stella a spirali. Le sporgenze a punta ed il globetto d'attacco dell'ardiglione sono ornati di finissime linee granulate. La staffa porta, dal lato esterno, quattro quadrupedi alati, dei quali uno è un leone, con piccole piante ed un uccellino tra le loro gambe; all'interno, tre quadrupedi alati con coda leonina, forse grifi, il primo con cibo nella bocca, i due altri colle fauci aperte. Il taglio della staffa è ornato da uno zig-zag granulato.

Questa fibula si associa, in tutti i suoi particolari di tecnica e di stile, alle più belle fibule vetuloniesi a mignatta, delle quali avremo da parlare più a lungo, esaminando pure questa tecnica finissima ed unica nel suo genere. Suppongo che la fibula di Ruselle sia formata essa pure di lamine d'oro saldate, forse, sopra un'anima d'argento o di bronzo.

Con questo cimelio si chiude la serie delle fibule serpeggianti.

III. FIBULE AD ARCO RIGIDO O A MIGNATTA

Tra le fibule ad arco non elastico, il tipo che domina e si ripete in variazioni innumerevoli, è quello detto *a navicella vuota o piena* o *a mignatta*.

La fibula ad arco rigido ha l'ardiglione elastico, con una molla generalmente a due giri. Prodotto antichissimo della forma primitiva ad arco semplice di filo o di nastro, si trova a migliaia in tutte le necropoli arcaiche dell' Etruria. A Vetulonia esistono pochissimi esemplari di bronzo ad arco semplice (Falchi, *Vetulonia* tav. III 23); delle fibule vetuloniesi ad arco rigido quelle a mignatta sono le sole riprodotte in argento ed oro, e spesso splendidamente decorate. Bisogna però distinguere tra quello che chiamerò la mignatta semplice, col corpo rigonfio e rotondo, e la mignatta con sporgenze, più o meno puntute, dai due lati del corpo. Da quest' ultima forma sono poi derivate le fibule a mignatta con bottoni o rotelle. Altre variazioni sono prodotte dalla lunghezza molto variabile della staffa. Pare che la fibula a mignatta semplice ed a staffa corta sia la più antica; a Vetulonia però troviamo già ambedue i tipi riuniti nelle stesse tombe, per cui è impossibile trarne degli indizi cronologici per la classificazione del materiale. Del resto, di queste fibule le tombe a pozzo hanno dato solamente pochi esemplari di bronzo, nessuno d' oro o d' elettro.



Fig. 11
Poggio alla Guardia.

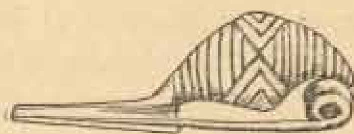


Fig. 12
Tomba della Straniera.



Fig. 13
Poggio alla Guardia.

11. Come per le serpeggianti, così per le fibule a mignatta si comincia con un esemplare di bronzo avvolto di filo d'oro (fig. 11).[13] Fu trovato in un antichissimo deposito funebre del Poggio alla Guardia, del quale ricordammo già una fibula serpeggiante (fig. 4). Il corpo, a mignatta semplice grossa, è di bronzo pieno, decorato di doppie linee oblique a guisa di grata. Queste linee sono profondamente incise, ed il corpo essendo poi strettamente avvolto da un filo sottile d' oro, si è ottenuto una rivestitura d' oro, sulla quale l' orafo ha seguito col bulino le linee incise sul corpo di bronzo, riproducendo così, a solchi leggeri, l' ornato reticolato.

---

[13]) L' ago e la staffa mancano. Lungh. attuale cent. 4,3. Falchi, *Not. d. Sc.* 1898, 110, fig. 18.

Questo modo di decorare una superficie formata da numerose linee separate, come se fosse unita, metodo usato anche oggi per decorare i tagli dorati dei libri, fu già adoperato in età remotissima, a Micene. Del resto è rimasto sempre isolato, essendo laborioso e poco pratico. In Etruria la nostra fibula ne è l'unico esempio che io conosca, mentre le fibule a mignatta di bronzo, avvolte di filo d'oro senza ornato, non sono rare in altre necropoli arcaiche. Queste sono però assai più piccole della nostra, di una lunghezza media di due o tre centimetri, ed hanno il corpo così leggermente rigonfio, che appena possono dirsi fibule a mignatta. Sono frequenti a Narce [14] e si trovano pure a Corneto (Museo mun.) ed a Veio.[15] Il filo d'oro è più spesso piatto, mentre è tondo nella fibula vetuloniese. Insomma, queste fibule dell'Etruria meridionale, se offrono analogie di tecnica colla nostra, non sono certamente di provenienza identica.

12. Oltre al filo d'oro, anche la sfoglia d'oro era adoperata per dare alle fibule di bronzo l'apparenza di un metallo più prezioso. Disgraziatamente tali fibule sono tutte ridotte in frantumi, ed i corpi interamente scomparsi, sicchè qualche frammento di staffa solo ci prova che le sfogliette d'oro trovate nelle medesime tombe appartenevano al rivestimento di fibule di bronzo. La sfoglia che riveste la staffa è generalmente liscia, mentre quelle del corpo sono leggermente striate, a spina di pesce. I frammenti di due (o più) di queste fibule furono trovate nel secondo Tumulo di Franchetta, e secondo il Falchi (*Not. d. Sc.* 1894, 352), sul petto dello scheletro; due altre nella Tomba delle Tre Navicelle e nel secondo Circolo Cerrecchio (Scavi 1899). Con quest'ultima si trovarono pure frammenti di un corpo di fibula, di lamina d'argento striata, che però non credo appartengano alla medesima. Anzi, vista la distruzione completa dei corpi di *tutte quante* queste fibule, crederei che ciò non sia un caso, ma che i corpi siano stati fatti di materia molto fragile, forse di legno, e così siano interamente scomparsi. Del resto, l'uso di rivestire oggetti di legno, per esempio cassette o scatole, di sfoglia d'oro, è attestato a Vetulonia da varie traccie, delle quali torneremo a parlare. Colle nostre si potrebbe paragonare una bellissima serie di fibule di tipo assai più recente, provenienti da Palestrina, ed ora conservate nel Museo di Firenze (Sala XIX; forme svariate, somiglianti ai tipi Montelius A 128. 142. 147. 149. 154): sono tutte di argento, e rivestite di sfoglia d'oro, la quale è decorata di reticolati e di palmette impresse. Cf. anche la fibula serpeggiante della Certosa di Bologna, ricordata sopra (pag. 243: Montelius Pl. 102, 1), che ha le rotelle rivestite di sfoglia d'oro a cerchietti impressi. Ma queste

---

[14]) Museo di Villa Giulia, tomba XXIV (due esemplari), XXXIII, XXXIX, XLI, XLIV; in tutto tredici esemplari.

[15]) Roma, Museo Preistorico, Veio, tomba XVI, con suppellettile povera ed arcaica.

analogie sono riferibili alla fine del VI secolo, od al principio del V; nell'epoca arcaica, più antica di quasi due secoli, le fibule di Vetulonia offrono l'unico esempio di tale rivestitura d'oro.

13. Un altro metodo decorativo, del quale le fibule ad arco elastico non ci danno esempi, è la decorazione graffita. Frequentissima sulle fibule di bronzo, è invece assai rara su quelle d'argento o d'oro. Il tipo più antico e rozzo è quello della Tomba della Straniera, rappresentato da due paia di fibule di decorazione identica (fig. 12).[16] Sono d'argento pieno, a mignatta con leggere sporgenze e con staffa non molto lunga, decorate di linee oblique parallele che formano triangoli, e sono incise profondamente. La molla è a due giri.

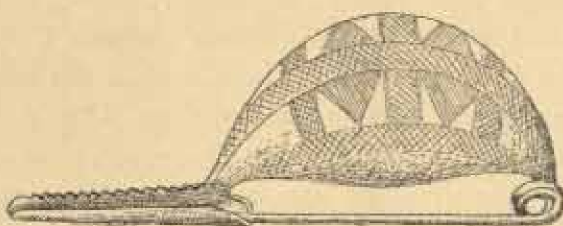


Fig. 14 — Circolo degli Acquastrini.

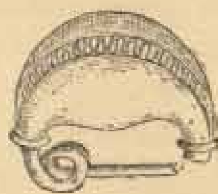


Fig. 15 — Tumulo della Pietrera.

14. Di forma insolita è un'altra fibula graffita, trovata in quel deposito di Poggio alla Guardia, che ci ha già dato due altri tipi rari (fig. 4, 11). Il corpo è piatto, con due sporgenze puntute, e decorato da tre gruppi di linee parallele finissime, che corrono nel senso longitudinale, tra due gruppetti transversali. Questa fibula, già pubblicata dal Falchi (*Not. d. Sc.* 1898, 111, fig. 20), è qui riprodotta alla fig. 13. Mancano l'ago e la staffa (Lungh. att. cent. 2,1).

15. Ma il cimelio di questo gruppo è una bellissima fibula d'oro del Circolo degli Acquastrini, pubblicata per la prima volta alla fig. 14. La mignatta molto rigonfia, ma priva di sporgenze, è formata da due lamine sottili saldate in senso longitudinale, sul taglio superiore ed inferiore.[17] L'ago col suo ardiglione e la staffa di forte lamina piegata a gronda sono saldate alle estremità del corpo.

La staffa della nostra fibula ha l'orlo dentellato a sega, particolare, a quanto sappia, unico. Sul corpo delle fascie larghe, riempite di fitte linee oblique reticolate: queste fascie formano dei quadrati, nei quali si vedono triangoli riempiti di linee parallele. Il tutto è lavorato al bulino, con somma finezza e leggerezza. La parte inferiore del corpo è liscia e priva d'or-

[16]) Falchi, *Not. d. Sc.* 1887, 520 tav. 19. *Vetulonia* tav. V 2. Lungh. cent. 4,5 e 4,2.

[17]) Tranne poche fibulette liscie, d'elettro e d'oro pieno, tutti gli esemplari qui descritti sono fatti a due lamine saldate in senso longitudinale.

namento (Lungh. cent. 3,7). Conservazione perfetta. Non conosco altre fibule d'oro che offrano questa decorazione graffita finissima.

16. Abbiamo veduto che le fibule ad arco elastico non offrono esempi graffiti. Per contro, sulle fibule ad arco rigido si ritrova la decorazione a trina rappresentata da bellissimi esempi serpeggianti. Sono fibule di dimensioni piuttosto grandi, il corpo, a leggere sporgenze, formato da due lamine, congiunto da due ghiere o da due rocchetti con l'ago e con la staffa lunghissima; una fascia di sottile lamina segue il taglio superiore del corpo, ricoprendone la saldatura, e portando la decorazione a trina.

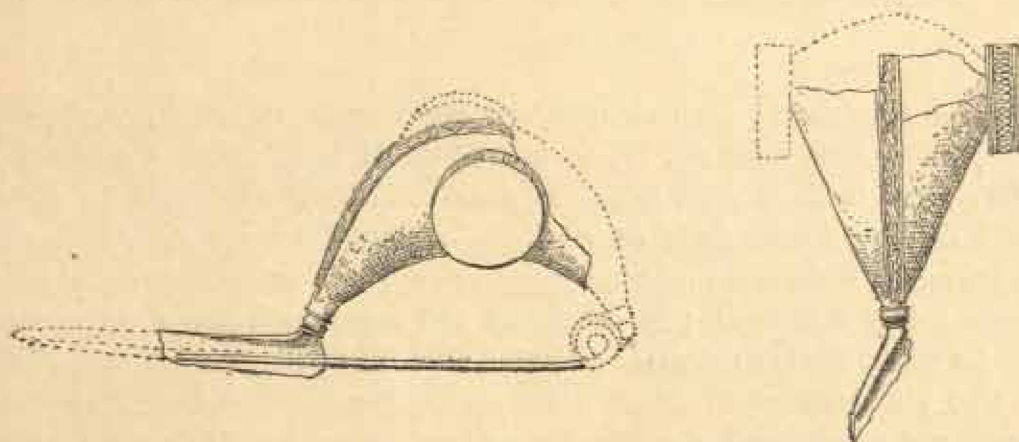


Fig. 16 — Acquisto 1899.

Ritroviamo i due tipi di trinatura adoperati sulle fibule serpeggianti, quello semplice in tre esemplari frammentati del Tumulo della Pietrera (fig. 15),[18] quello più complicato in una fibula frantumata acquistata nel 1899 (fig. 16), la quale è notevole per la sua forma rarissima: ha due rotelle piatte saldate sul corpo (una manca), formate da due dischi di lamina lisci, riuniti insieme da una fettuccia trinata a filo ondulato semplice. Questa forma, meno antica delle altre, trova l'unico suo confronto nel tipo n. 33, i cui esempi fanno parte del medesimo gruppo d'oreficerie acquistato nel 1899. Questo gruppo contiene pure degli avanzi di due o tre altre fibule di lamina d'argento.

Unico a Vetulonia è poi un terzo tipo di trina, a due fili ondulati quasi a cane corrente, che formano una specie di treccia. È rappresentato da un bellissimo esemplare del secondo Circolo delle Pelliccie (fig. 16*a*: Falchi, *Vetulonia*, tav. XV 8, dove non si vede la trina), quasi intatto, e lungo cent. 9,5. Tutte queste fibule sono fatte di elettro a lega bassissima, e di lamine piuttosto sottili che si rompono facilmente. A questa serie di Ve-

[18]) *Not. d. Sc.* 1893, 505. Manca la staffa. Gli altri due esemplari sono ancora più frantumati.

tulonia aggiungo due fibulette d'oro, provenienti dall'Etruria meridionale, le quali sono di tipo più recente (sec. VI), ma offrono un' analoga decorazione a filigrana. Queste fibulette, conservate nel Museo di Firenze, hanno

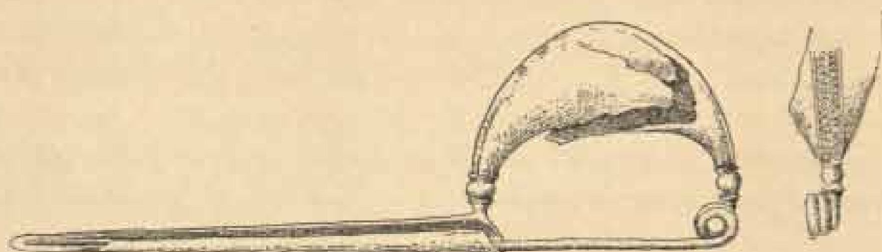


Fig. 16a — 2° Circolo delle Pelliccie.

il corpo a mignatta poco rigonfia, con due rosette laterali che corrispondono alle rotelle della fig. 16, ed una fascia di trina listata a cordicella che ricopre la linea della saldatura, come sulle fibule vetuloniesi. Le estremità del corpo sono cinte da cordicelle doppie. La larga staffa, piegata a triangolo, è decorata solo sul margine superiore orizzontale che si presenta listato a funicella; la sua forma non trova confronto a Vetulonia.

La prima fibuletta, trovata a Canino (tav. VI 1; lungh. cent. 3,0), offre il tipo più semplice di trina. Sulla staffa, due traverse della medesima trina, ma senza bordi a cordicella, ed in cima un leoncino seduto, colla testa rivolta indietro, composto di due lamine sbalzate e saldate. Le rosette del corpo sono formate da un quadrifoglio di lamina, nel cui centro è saldato un granellino contornato a cordicella.

La seconda fibula (tav. VI 2; lungh. cent. 3,8), di provenienza incerta, ma d'arte identica alla prima, ha un tipo di trina meno arcaico, sconosciuto a Vetulonia, ma che ritroveremo precisamente sopra un braccialetto dell'Etruria meridionale, che sarà pubblicato nel secondo nostro articolo. Le rosette del corpo, di una sola laminetta sbalzata, sono ripetute sulla staffa, divise da cordicelle. Mancano le trine sulla staffa, la quale porta in cima una piccola sfinge alata, colla testa di prospetto, a lunga chioma. Questa sfinge essendo formata da due laminette sbalzate identiche, presenta il medesimo aspetto da ambi i lati.

17. La suprema maestria degli orafi vetuloniesi, l'apogeo della loro tecnica, è rappresentato dalla decorazione a granaglia. Abbiamo già descritto le due magnifiche fibule di Val di Campo e di Ruselle. Tra le fibule ad arco rigido vi è tutta una lunga serie decorata a granulazione, una serie che da esemplari più semplici conduce ai più ricchi e splendidi prodotti della toreutica etrusca. Cominciamo con un tipo che pare sia il più antico, e che sta in strettissima relazione colla fibula serpeggiante di Val di Campo (fig. 6). Come quella ha delle mammelle col-

l'orlo tagliato a stella, contorno a cordicella,[19] e quattro triangoli granulati a cinque grani, con un grano nel mezzo della mammella. Il corpo, la staffa liscia e l'ago, sono di elettro a lega bassa; le cinque mammelle saldate ed il filo che avvolge le due estremità del corpo — altra analogia colla fibula di Val di Campo — sono pure d'elettro, ma a lega più alta, e questa combinazione di due colori produce un effetto molto grazioso. La granulazione è abbastanza fine. Di questo tipo abbiamo cinque esemplari, quattro del Circolo dei Monili sul Poggio alla Guardia, uno riprodotto alla fig. 17 e tav. IV 6,[20] ed uno del gruppo acquistato nel 1899 (cf. n. 16), quest'ultimo privo di staffa e d'ago.[21] (Lungh. att. cent. 2,7).

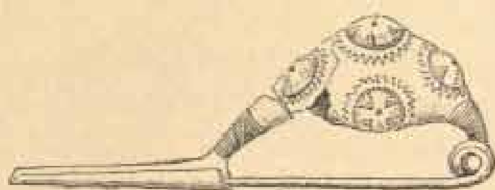


Fig. 17 — Circolo dei Monili.

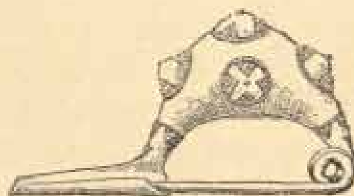


Fig. 18 — Circolo degli Acquastrini.

18. Di quest'ultimo tipo abbiamo pure una seconda variazione assai simile. Anche qui le mammelle sono al numero di cinque, con quattro triangoli interni a quattro grani, un grano nel mezzo, e col contorno a funicella; hanno anch'esse una lega d'elettro più alta di quella del corpo. Ma mancano gli orli tagliati a stella; ed i fili che avvolgono, nel tipo fig. 17, le estremità del corpo, sono sostituiti da tre triangoli granulati a quattro grani, sormontati da un quarto triangolo identico. Di tali fibule il Circolo degli Acquastrini ha dato due esemplari intatti (fig. 18; lungh. cent. 4,4) ed un frammento di un terzo. Cf. Falchi, *Vetulonia* tav. XVII 6.

19. I due ultimi tipi (fig. 17. 18) segnano una fase anteriore al pieno sviluppo della fibula granulata a mignatta; vengono abbandonate fra poco le mammelle decorate di triangoli granulari interni, e si adotta invece il tipo, caratteristico di Vetulonia, delle mammelle liscie, contornate a guisa di stelle da triangoli granulari esterni.

Possediamo quattro fibule decorate ciascheduna di cinque di questi globi radiati, tutte d'oro, finissime e piccolissime, colla staffa piuttosto corta. La più bella, delineata per la prima volta alla fig. 19 e tav. IV 3, proviene dagli scavi del 1898 sul Poggio alla Guardia (Lungh. cent. 2,1).

Le tre mammelle superiori portano nel mezzo un grano, le due late-

---

[19]) Invece la fibula di Val di Campo ha dei contorni granulati.

[20]) Falchi, *Not. d. Sc.* 1892, 387. *Vetulonia* p. 31 sgg. tav. VII 17bis; tre in frammenti; Lungh. cent. 6,0.

[21]) Alle estremità del corpo il filo d'elettro è qui sostituito da triangoli, come sul tipo 18. Però le mammelle hanno l'orlo a stella. Trattasi dunque di un tipo intermedio tra i due qui riprodotti.

rali una piramidetta di cinque grani. Tutte e cinque sono contornate da una doppia linea granulata, divisa da una cordicella sottilissima; la stella è composta di sette triangoli a tre grani. Sulla parte inferiore del corpo, seguendo la linea della saldatura, due linee di triangoli a due grani, ed ai lati due rombi formati da quattro grani. Le estremità del corpo sono cinte da due linee granulate divise da una cordicella, con una zona di triangoli a due grani accostati da ambedue i lati.



Fig. 19 — Poggio alla Guardia 1:1.

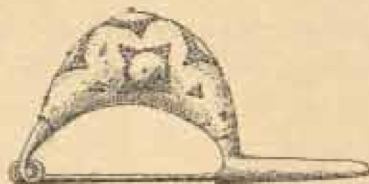


Fig. 20 — Circolo degli Acquastrini 3:1.

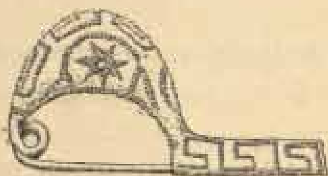


Fig. 21 — 1° Circolo delle Pelliccie 2:1.

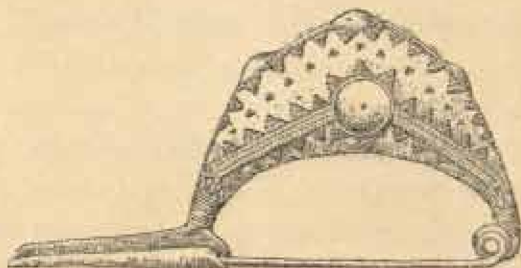


Fig. 22 — Circolo degli Acquastrini 1:1.

La staffa è decorata di grani singoli sul taglio, e da una zona di triangoli a due grani sul lato esterno, con un triangolo a tre grani all'attaccatura del corpo. Malgrado l'estrema finezza del lavoro e le dimensioni esigue, la fibula è forte e solida, come del resto lo sono tutte quelle che ora descriveremo.

Una fibuletta ancora più piccola, ma di tipo molto simile, proveniente dal Circolo degli Acquastrini, è pubblicata alla fig. 20, ingrandita al triplo. (Lungh. cent. 1,6). Le mammelle hanno un grano nel centro, e sono contornate da una linea granulata e da quattro triangoli a tre grani. Nel campo, triangoli a due e tre grani; linea granulata alle estremità del corpo. La staffa è corta e liscia.

Una terza fibula simile, più grande e meno fine, trovata nel secondo Circolo delle Pelliccie, è pubblicata tav. IV 4 (Falchi, *Vetulonia* tav. XV 1. Lungh. 2,8). Le mammelle, con tre grani nel mezzo, sono contornate da una cordicella, e da cinque o sei triangoli a cinque grani. Nel campo triangoli a tre grani; gli stessi sulla parte interna della staffa, mentre esternamente porta triangoli a quattro grani, e tre rombi. Le estremità del corpo sono

avvolte da cordicelle, le quali richiamano il tipo già abbandonato della fig. 17 (cf. fig. 22): però qui le cordicelle sono saldate sul corpo.

Si aggiunga un quarto esemplare, testè acquistato a Vetulonia, senza provenienza esatta; staffa liscia, le mammelle con un grano nel mezzo ed un contorno di sei triangoli a sei grani. Nel campo sono sparsi triangoli da due a cinque grani, e qualche rombo. Il lavoro è finissimo.

20. Accanto a queste fibulette ne troviamo delle altre simili, senonchè hanno tre mammelle radiate invece di cinque, disposte tutte e tre nel mezzo del corpo. Un esemplare di finezza meravigliosa fu trovato nel secondo Circolo delle Pelliccie (tav. IV 1). Le mammelle hanno un grano nel mezzo, i quattro triangoli che le contornano sono a quattro grani; il campo è decorato da rombi e da triangoli a tre e quattro grani, ed una zona di triangoletti a due grani, accostati ad una linea granulata, cinge le estremità del corpo. La staffa è liscia (Lungh. cent. 2,2). — Quasi compagna a quest'ultima è la fibula del Circolo dei Monili, pubblicata dal Falchi, *Vetulonia* tav. VII 8 (cf. *Not. d. Sc.* 1892, 387): le mammelle portano nel mezzo una piramidetta di cinque grani, ed i triangoli che le contornano, a quattro grani, sono al numero di sei; però, le mammelle laterali, per mancanza di spazio, sono prive dei due triangoli rivolti verso la mammella centrale. Gli ornamenti sparsi nel campo e le zone che cingono le estremità del corpo sono identici alla fibula precedente (Lungh. cent. 1,8).

Una terza fibuletta, la più piccola di tutte (tav. IV 2; lungh. cent. 1,4), trovata nello stesso Circolo dei Monili, ha solo due mammelle laterali, compagne a quelle del secondo Circolo delle Pelliccie. Tra queste due, sulla parte superiore del corpo, trovansi tre stelle di quattro triangoli a quattro grani, con un grano nel mezzo. Nel campo, sono sparsi rombi e triangoli a due e tre grani; zona di triangoli a tre grani intorno alle estremità del corpo. Questa fibuletta, che collega i due tipi a cinque ed a tre mammelle astrali, è un vero miracolo di finezza e di precisione, il quale non è stato mai sorpassato a qualunque epoca od in qualsiasi paese.

21. A quest'ultima fibula aggiungiamo un'altra, pure finissima, la quale ci offre una decorazione particolare. Fu trovata nel primo Circolo delle Pelliccie (fig. 21. Falchi, *Vetulonia* p. 167, tav. XIV 11. Lungh. cent. 2,3). Un meandro di doppia linea granulata scorre lungo la staffa e la parte superiore del corpo. Da ogni lato una stella di sette triangoli a quattro grani, con nel mezzo un globetto più grande: questa stella è circondata da un doppio cerchio accostato di due angoli, il tutto granulato. Ritroveremo il meandro, nonchè la forma più larga della staffa, nelle grandi fibule a figure granulari.

22. Un altro tipo particolare ed unico proviene dal Circolo degli Acquastrini, ed è riprodotto alla fig. 22 (cf. Falchi, *Vetulonia* tav. XVII 1. Lun-

ghezza cent. 3,2). Ha cinque mammelle con un grano nel mezzo, contornate da un filo liscio e da triangoli a quattro grani: queste mammelle sono poi collegate colle estremità del corpo da cordicelle triplici accostate da triangoli a tre grani. Nel campo, triangoli a due grani, gli stessi sulla parte inferiore del corpo, lungo la linea di saldatura; questi ultimi sono accostati ad una doppia cordicella a spina.

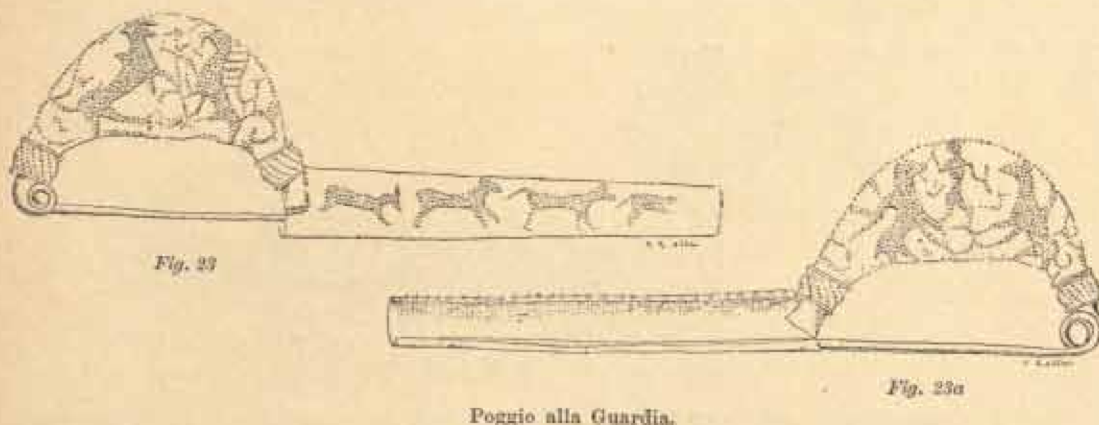
Le estremità del corpo sono cinte da una trina ondulata semplice e da fili lisci, combinando così le tre tecniche a filo, a trina ed a pulviscolo, come la fibula serpeggiante di Val di Campo (fig. 6).

23. Da questi capolavori di minutissima finezza torniamo ad opere d'esecuzione meno fine, ma che offrono una decorazione più complicata: figure d'animali ed anche umane sostituiscono gli ornati geometrici, i quali, per quanto fini e delicati, diventavano monotoni. Però anche queste figure sono distribuite in modo puramente decorativo, senza regola fissa, come in tutte le oreficerie le più arcaiche: i modelli ai quali l'artista s'ispirava, erano imbevuti probabilmente di un simbolismo religioso, ma le figure che l'orafo ne copiava per riprodurle in minutissimi granellini d'oro, avranno perduto per lui il loro significato primitivo ed erano degradate a semplici elementi decorativi. Questa tecnica, che abbiamo già osservata, al suo più alto sviluppo, sulla fibula serpeggiante di Ruselle (tav. V 2), sembra essere un'invenzione degli orefici vetuloniesi, giacchè a Vetulonia solamente ne possiamo seguire tutte le fasi consecutive (vedi sotto pag. 277 segg.).

La più antica di queste fasi è rappresentata per noi da un paio di fibule di dimensioni identiche e d'analoga decorazione, trovate sul Poggio alla Guardia, negli scavi del 1898. Sono lunghe cent. 9,6, dei quali il corpo occupa cent. 3,8, la staffa 5,8. Sulle due lamine, che formano il corpo, è infilato, da ambedue i lati, un rocchetto decorato di linee leggermente ondulate. L'estremità di una delle lamine, prolungata oltre il rocchetto, serve d'attaccatura alla staffa. Questa saldatura, e quella delle due lamine del corpo, sono coperte e nascoste da linee granulate. La molla dell'ago è saldata al corpo stesso, non al rocchetto, il quale è destinato unicamente a dare una maggiore solidità al corpo e a impedire che le due lamine si stacchino. Ciò poteva accadere più facilmente quando la fibula era grande, e perciò non troviamo i rocchetti negli esemplari di dimensioni minori (cf. gli esemplari a trina, che essi pure sono grandi).

Passiamo ora all'esame particolareggiato della prima fibula di Poggio alla Guardia, di cui un lato è riprodotto alla fig. 23, l'altro tav. VI 5. Sul corpo, da ambedue le parti, il centro della composizione è formato da un circolo granulato, ultimo ricordo delle mammelle contornate a granaglia. Questo circolo serve d'appoggio alle zampe alzate dei due grandi animali

affrontati che occupano quasi l'intero campo. A (fig. 23). Un leone alato (l'ala in gran parte distrutta) ed un cavallo; tra loro, a quanto pare, le traccie di un piccolo quadrupede. B (tav. VI 5). Un leone (?) ed un capriuolo [22] (?), ambedue alati, tra essi un piccolo quadrupede a destra, colla testa rivolta indietro. Nel campo, da ambi i lati, sono sparsi ornati indeterminati, forse ramoscelli, ma nessun ornamento geometrico, come sulle piccole fibule granulate. L'unico ricordo di questi sono le rosette ed i rombi granulati che


Fig. 23 Fig. 23a

Poggio alla Guardia.

decorano, in modo alquanto irregolare, il taglio della staffa: questa, larghissima, porta sul davanti quattro quadrupedi correnti a destra: tre cani (?) ed uno stambecco. I grani sono di varia grandezza, ed il lavoro, non molto fine, è difettoso in parecchi punti, mentre il pulviscolo finissimo delle fibulette a mammelle testè descritte è di una solidità veramente meravigliosa.

La seconda fibula è in tutto compagna alla prima, senonchè i dettagli della decorazione sono leggermente variati.

Sulla staffa vediamo tre cani (?) ed un capriuolo (?). Sul corpo: A (tav. VI 4). Un leone ed un cavallo (?) affrontati, tra essi un omiciattolo a sinistra, che tiene in mano una specie di tralcio. B (fig. 23*a*). La stessa rappresentazione, senonchè l'uomo tiene una fune che passa per la bocca del cavallo. Le staffe di ambedue le fibule sono liscie internamente.

24. Le fibule di Poggio alla Guardia segnano una fase ancora imperfetta: ma gli artisti di Vetulonia non vi si sono soffermati a lungo. Anzi l'intera evoluzione di questo ramo della toreutica deve essere durato pochissimo: lo attesta la celebre Tomba del Littore, ove, accanto ai più perfetti lavori, ne troviamo uno che segna la transizione tra questi e le opere testè descritte. È la fibula riprodotta alla fig. 24 e tav. IV 7 (cf. *Not. d. Sc.* 1898, 151, fig. 13). Si distingue da tutte le altre per la sua forma: il corpo

[22]) Chiamo così, con tutte riserve, i quadrupedi indeterminati a zampe e coda di ruminanti, i quali sono nè cavalli nè stambecchi o cervi.

è formato da una sfinge alata priva di zampe, lavorata in due lamine sbalzate identiche, le quali sono poi saldate, e collegate con l'ago e con la staffa, mediante una semplice listella di filo d'oro, senza rocchetti. Le due ali, di lamina, e la coda, di filo d'oro, erano lavorate a parte e poi saldate al corpo e tra di loro.

L'intero corpo della sfinge, nonchè le ali, sono coperti di linee oblique, ondulate, a zig-zag, linee ornamentali che servono ad indicare pelo e penne

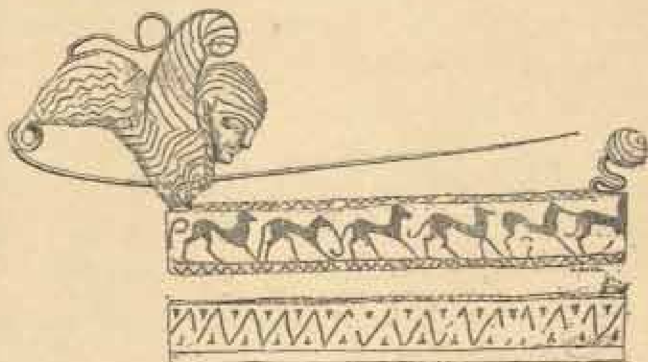


Fig. 24 — Tomba del Littore.

e sono tutte trattate a pulviscolo. Il viso però è liscio, tranne le ciglia e le sopracciglia, che sono pure granulate. Il tipo della testa, colla sua lunga chioma a spirale, è perfettamente identico a quelle teste che troveremo sui braccialetti e sulle collane vetuloniesi.

La staffa della fibula, larghissima, a forma di embrice, con due rialzi laterali, è come retta dalla sfinge ed è decorata di linee a zig-zag sui detti rialzi, di uno zig-zag grande con triangoli granulari alla parte interna, e di una zona di animali indeterminati all'esterno. Questi animali, in numero di sei, camminano a destra sopra una linea granulata; il primo ed il terzo con coda leonina, il quinto con un ramo (?) che gli pende dalla bocca. La lastra d'oro che forma la staffa è stata tagliata dall'orefice in modo così incauto, che il primo animale ha perduto metà della testa (cfr. le staffe delle fibule sbalzate, p. 262).

Il pulviscolo è più fine e più regolare di quello delle fibule di Poggio alla Guardia, però ancora piuttosto grossolano. Del resto, non è mai applicato *sulle* linee di saldature, come accade in quasi tutti gli altri esemplari. Una particolarità unica è poi il pallino saldato, mediante un filo d'oro serpeggiante, all'estremità della staffa. Sebbene destinato a ritenere la punta dell'ago, che scivolerebbe sulla superficie larga e piana della staffa, è più decorativo che pratico. Corrisponde ai bottoni delle figg. 7, 8. Il pallino è composto di due laminette saldate, e decorato di circoli granulari. Lunghezza intera: cent. 8,2. Staffa: 6,3. Sfinge: 3,0. Ago: 7,4.

25. Il concetto della fibula a corpo formato da un animale non è nuovo in Etruria. Lo troviamo anzi nelle necropoli le più antiche, ed anche Vetulonia ne ha dato un esempio arcaico di bronzo, col corpo a forma di cane o di lupo (Falchi, *Vetulonia* tav. XV 9; 2° Circ. delle Pelliccie); lo ritroveremo nelle fibule d'oro col corpo a forma di grifo, raccolte nel Tumulo delle Migliarine (vedi sotto n. 31). Qui aggiungo un esemplare trovato a Falerii (fig. 25. *Not. d. Sc.* 1887, 310, tav. VI 3. *Mon. ant.* IV 353), ora nel museo di Villa Giulia, quantunque ne sia conservata la sola staffa,



Fig. 25 — Falerii.

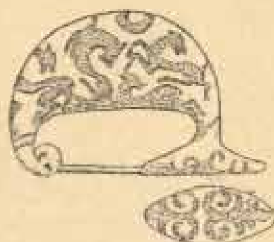


Fig. 26 — Bologna.

decorata di meandro e di zig-zag granulati, e con due bordi pure granulati. Sul punto d'unione col corpo mancante sta un'ocherella formata da due lamine sbalzate, con ali ed occhi granulati, saldata sul taglio della staffa. Suppongo che il corpo sia stato a forma di mignatta, decorato di due o tre di queste ocherelle, come vedesi in esemplari di bronzo venuti alla luce in vari luoghi.[23] Se ciò è vero, l'analogia tra la fibula di Falerii e quelle col corpo a forma d'animale sarebbe alquanto remota.

26. Diversa dalle fibule vetulioniesi, quantunque sia loro assai simile, è pure la bella fibuletta d'una tomba dell'Arsenale di Bologna, pubblicata dal Gozzadini (*Intorno ad alcuni sepolcri dell'Arsenale,* fig. 13) e qui riprodotta alla fig. 26, dall'opera del Montelius (A 50 = B, Pl. 87, 14): ha l'arco a mignatta gonfiata, senza sporgenze, interamente coperto di piccoli leoni granulari in varie attitudini, ma tutti retrospicienti. La staffa cortissima offre due ornamenti a volute pure granulari, che richiamano gli ornati analoghi delle grandi fibule a stampa della Tomba del Littore (vedi sotto n. 32). Questi ornati, la forma della staffa, e il fatto che tutti gli animali raffigurati sul corpo della fibula bolognese sono compagni, la distinguono da quelle di Vetulonia. Però dobbiamo associarla alle nostre, perchè ne offre tutti gli elementi decorativi, pur combinati in modo ori-

[23]) P. es. Montelius l. c. A 16 (Suessola). 35-37 (Italia meridionale). 89 (Villanova). — Colle fibule a corpo di sfinge e di grifo, oltre gli esemplari arcaici di bronzo, come Montelius A 72-79, giova paragonare talune fibule d'oro meno antiche (sec. VI), come Montelius A 131, 132, Martha, *Art étrusque* 580 e molte altre, per lo più di esigue dimensioni.

ginale, e perchè è l'unica fibula, con quella di Ruselle, trovata fuori di Vetulonia, la quale offra degli animali granulati.[24] Per il grado di finezza sta tra la fibula colla sfinge (fig. 24) e quella bellissima della Tomba del Littore, che ora passiamo a descrivere.



Fig. 27

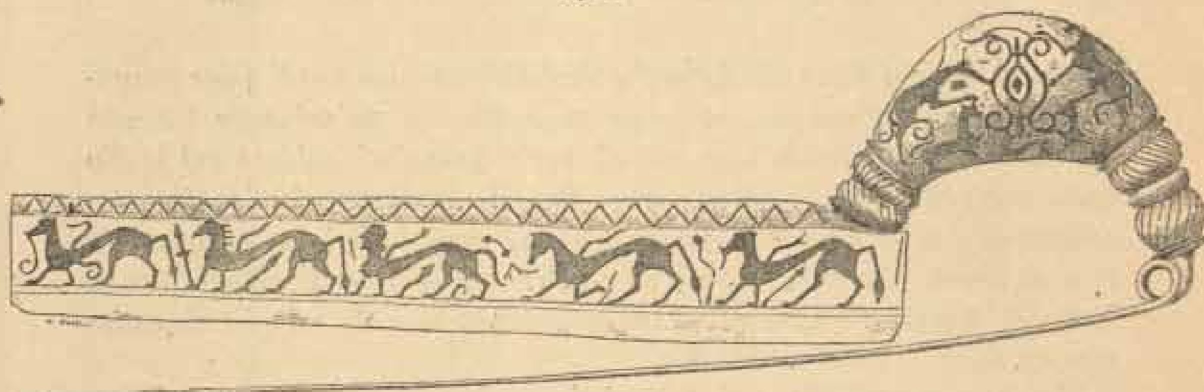


Fig. 28 — Tomba del Littore.

27. Questa splendida fibula, riprodotta alle figg. 27, 28 e tav. IV 9, 10 (cf. *Not. d. Sc.* 1898, 151, figg. 14-16), è il cimelio dell' intera serie a mignatta. Ha la forma delle due fibule di Poggio alla Guardia (fig. 23), senonchè la staffa, invece di una gronda, offre il tipo dell'embrice a doppio risalto. Le sue misure sono: Lungh. totale cent. 15,6. Ago 15,2. Staffa 11,6. Corpo 4,8. I rocchetti alle estremità del corpo sono doppi, decorati di linee oblique leggermente ondulate, tra due circoli granulati: il rocchetto dell' ago è molto più grande dell' altro. Le saldature del corpo sono coperte e nascoste da meandro semplice e leggermente inclinato al di sotto,

[24]) Pur troppo non è possibile ricostruire il contenuto della tomba, nella quale la fibula bolognese fu trovata. Sappiamo però che in questo gruppo di tombe dell'Arsenale non apparve nessun vaso greco, bensì vasi d' impasto italico, bronzi ed ambre arcaici, una figurina di porcellana egiziana, ed un paio di braccialetti d' argento a trina, che considereremo insieme alle armille di Vetulonia. Sono dunque tombe della medesima epoca che le vetuloniesi.

doppio al di sopra. Questo meandro doppio è specifico della prima età geometrica, così in Grecia come in Etruria. Ai lati del corpo della fibula, come sui tipi di Poggio alla Guardia (fig. 23), stanno due grandi animali affrontati; essi posano le zampe, non sopra un semplice circolo, ma sopra un ornato complicato, a doppia voluta. Questo ornato è leggermente variato dai due lati. Il campo è riempito di piccoli animali disposti sopra e sotto i grandi: A. Due leoni grandi, e sotto due altri piccoli, alati; tra le zampe del grande leone a sinistra, una lepre (?) ed un uccellino (?). B. Due leoni grandi a doppia coda, e sotto due piccoli affrontati, ed uno piccolino nel mezzo, con la testa rivolta indietro. Davanti a questo un triangoletto a due grani ed un piccolo rombo. Questi ornamenti minuti, che non si scorgono sul disegno, sono importanti come ricordo della decorazione geometrica rappresentata dalle fibulette a mammelle.

La staffa è decorata anch'essa da ambedue i lati: A. Cinque animali rivolti a destra; due capriuoli (?) alati, sotto al secondo un uccellino, un grifo, un capriuolo alato, una chimera. Tutti, fuori il secondo capriuolo, tengono cibo in bocca; ramoscelli e piantine stilizzate crescono tra le loro gambe. La testa di capra della chimera è voltata in avanti, come suole esserlo sui monumenti anche più recenti, mentre sui più arcaici, seguendo il tipo noto dai vasi calcidesi, è spesso rivolta verso la coda del leone. Il taglio superiore della staffa è decorato da un grande zig-zag con triangoli a otto grani, l'inferiore da uno zig-zag più stretto con rombi a quattro grani.

B. Cinque animali rivolti a sinistra, con piante e ramoscelli come in A, e inoltre qualche grano isolato sparso nel campo (questi mancano nella figura): capriuolo (?), a due ali, con cibo nella bocca; grifo alato, col becco chiuso senza bulla od orecchi, e cresta al collo; sfinge, cavallo, e capriuolo con cibo nella bocca, tutti alati. Zig-zag semplice sul taglio superiore, l'inferiore liscio. Gli animali sono tutti fatti di granellini finissimi, di una regolarità veramente stupenda, di una conservazione pressochè perfetta. La fibula è un capolavoro di finezza impareggiabile.

28. Pure questo capolavoro non è il più fine che la necropoli di Vetulonia ci abbia dato. Esso viene ancora sorpassato da un altro trovato sulla Costiaccia Bambagini nel 1893, e pubblicato nelle *Not. d. Sc.* 1894, 358, fig. 28. Il disegno del Gatti riprodotto tav. V 1 (cf. VI 8) rende giustizia alla finezza meravigliosa del lavoro. Disgraziatamente manca la staffa, che era decorata, con tutta probabilità, da una fila d'animali. Un meandro semplice, inclinato, nasconde le linee di saldatura sul corpo, sopra e sotto. Su ambi i lati due animali grandi affrontati che si stringono le zampe, giacchè manca un ornato sul quale potrebbero posarle. A. Leone e capriuolo (?); tra le loro gambe e sul loro dorso, animalini che paiono stambecchi; quello sotto il leone è alato. Inoltre si scorge un uccellino (?)

ed un canino corrente, retrospicienti; dietro al leone, e tra le gambe posteriori di costui, un leoncino (?) ed una rosetta granulata (cf. il taglio della staffa del n. 23). B. Capriuolo (?) e sfinge barbata ed alata, tra essi un piccolo capriuolo (?) alato e sotto questo un uccellino; sul dorso del capriuolo grande, un leoncino, tra le sue gambe un omiciattolo itifallico ed una piccola sfinge alata; sul dorso della sfinge grande, un ornato a tralcio, tra le sue gambe un leoncino ed una rosetta; dietro ciascheduno degli animali grandi, un leoncino colla testa rivolta indietro.

Anche i rocchetti sono decorati di figure, tra due bordi di linee granulate a zig-zag. Sul rocchetto della staffa, schiacciato, tre stambecchi voltati a sinistra, due con cibo in bocca, il terzo mezzo scomparso. Sul rocchetto dell' ago, tre stambecchi, pure a sinistra, ed un omiciattolo che tiene in mano un bastone a forma quasi di *kerykeion*, ed ha una spirale sul capo: tipo curioso ed unico. Il lavoro, solidissimo malgrado la sua estrema finezza, è di una perfezione incomparabile, e dovrebbe essere riprodotto a forte ingrandimento per essere completamente apprezzato. In quanto ai tipi d'animali raffigurati su tutte le fibule di questa serie, ed al loro stile particolare, rimando alle osservazioni in fine di questo articolo.

29. Finora non abbiamo esaminato che le fibule ad arco rigido sia graffite, sia decorate a trina od a pulviscolo. Accanto a queste si trovano però, in numero maggiore, come è naturale, le fibule d'argento, d'elettro e d'oro, *liscie*. Queste hanno quasi tutte il corpo formato da due lamine saldate, poche sono di metallo pieno, battuto a martello. Possiamo dividerle in quattro gruppi, secondo le dimensioni della staffa e la forma del corpo:

a) Staffa cortissima, corpo molto rigonfio, ma senza sporgenze laterali: forma della fibula granulata di Bologna (fig. 26). Due soli esemplari lisci, d'elettro bassissimo, trovati sul Poggio alla Guardia (*Not. d. Sc.* 1895, 310. Lungh. cent. 3,0. 2,0).

b) Staffa corta, della proporzione di 1 : 2 o 2 : 3 col corpo, il quale è rigonfio, senza sporgenze. Tipo della maggioranza delle piccole fibule granulate finissime. Un esemplare d'oro liscio proviene dal Circolo degli Acquastrini (lungh. cent. 2, 5), un altro dal Circolo dei Campetti (lunghezza 2,7); un terzo fu acquistato nel 1900. Due altri, dal Tumulo di Val di Campo (lungh. cent. 2,5) hanno la staffa un poco più lunga, ed un principio di sporgenze laterali sul corpo. Segnano la transizione al terzo gruppo.

c) Corpo con sporgenze laterali, staffa di lunghezza eguale al corpo. Tipo di talune fibulette graffite e granulate. A questo gruppo appartengono le poche fibule liscie di metallo pieno, tirato a martello, una d'elettro, proveniente dall'Aia Bambagini (Scavi 1899, lungh. cent. 3, 4), quat-

tro simili del Circolo degli Acquastrini (lungh. 3,0),[25] una piccolissima d' oro, del Circolo di Bes (lungh. 1,5). Invece sono rari gli esemplari a lamina di questo tipo: ne conosco due soli d' oro, del 1° Circolo delle Pelliccie (lungh. 1,6. 2,2).

d) Corpo come *c*), staffa lunga, della proporzione 3:2 o 2:1 col corpo. La prima proporzione è rappresentata da due fibule argentee del 2° Circolo delle Pelliccie (lungh. cent. 4,0), da sette d' argento frammentate (lungh. ca. 5,2) e quattro d' oro (lungh. 4,2, una 4,4), tutte del Circolo degli Acquastrini, e da quattro quasi identiche, pure d' oro, del Circolo di Bes (lungh. 4,1. 4,1. 4,0. 2,4). A staffa lunghissima sono poi tre fibule degli scavi del 1898 sul Poggio alla Guardia (lungh. 5,5, una riprodotta alla fig. 29), ed una del Circolo del Cono (Poggio alla Guardia, Scavi 1894; lungh. 5,0), tutte e quattro d' oro.



Fig. 29 — Poggio alla Guardia.

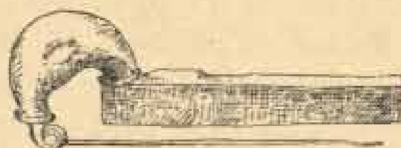


Fig. 30 — Tomba del Littore.

Riassumendo, abbiamo dunque due esemplari d' elettro, del primo gruppo; cinque esemplari d' oro, del secondo; otto d' elettro pieno e tre d' oro (uno pieno), del terzo; nove d' argento e otto d' oro, del quarto. Cioè diciannove d' elettro o d' argento, sedici d' oro, dei quali nove pieni.

30. A queste fibule liscie bisogna aggiungere un' ultima, isolata, trovata nella Tomba del Littore (fig. 30; *Not. d. Sc.* 1898, 155, fig. 24). Rappresenta il tipo delle grandi fibule granulate, con larga staffa a forma d' embrice. Invece di rocchetti, il corpo porta due anellini piatti saldati alle estremità. Il lavoro è poco solido. Lungh. cent. 5,2.

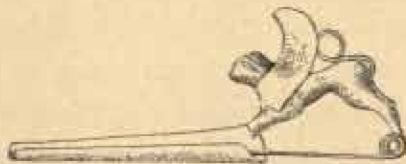


Fig. 31 — 1° Tumulo delle Migliarine.

31. Come la fibula a corpo di sfinge è una variazione delle altre granulate, così alle fibule liscie testè descritte corrisponde un' altra liscia, col corpo formato da un grifo (fig. 31). Quattro esemplari identici di questo

[25]) Tre altri esemplari d' elettro pieno sono privi di staffe, molla ed ago: due del Circolo di Bes (Lungh. att. 2,1. 1,8), uno degli scavi del 1898 sul Poggio alla Guardia, che diedero le due fibule con animali granulati (n. 23). Lungh. 1,9.

tipo furono trovati nel primo Tumulo delle Migliarine (*Not. d. Sc.* 1894, 343, fig. 9). Il corpo è composto di due lamine identiche, le ali, la coda, l' ago e la larga staffa vi sono saldati. Il lavoro alquanto trascurato non permette di distinguere bene il tipo del grifo, il quale ha il becco chiuso, senza bulla od orecchi, ed è probabilmente del tipo sparviero. Lungh. cent. 5,2.

32. Le fibule a grifo, quella a sfinge (fig. 25) e la serpeggiante a testa di leone (fig. 10) dimostrano già di per sè che gli orafi di Vetulonia conoscevano e praticavano l' uso delle figure di lamina sbalzate. Però abbiamo anche delle fibule decorate interamente in questa tecnica. Sono le tre grandi fibule compagne [26] della Tomba del Littore, le più grandi di tutte, le quali sono qui pubblicate alla fig. 32 ed a tav. VI 6-8 (cfr. *Not. d. Sc.* 1898, 148-150, figg. 9-12). Due di queste fibule sono del tutto compagne, la terza ha le lamine della staffa un poco più strette e consistenti. Il corpo è fatto di due lamine d' oro, decorate a sbalzo in modo identico, e rafforzate, sulle linee di saldatura, all' interno da due lamine d' argento a nastro, all' esterno, sulla parte superiore, da un nastro d' oro, come lo trovammo sulle fibule a trina (sopra n. 16); qui però il nastro è decorato a sbalzo, con un fregio di piccole sfingi, rivolte a destra, sopra due delle fibule, con cerchietti sulla terza.

La decorazione del corpo è divisa da una treccia simile ad un ramo di alloro, in due quadri sovrapposti: nel superiore un ornato a doppia palmetta tra due sfingi barbate ed alate, in piedi; nell' inferiore un ornato simile, ma rivolto in basso, tra due grifi addossati retrospicienti, di tipo molto arcaico, privi di ali, col becco semiaperto, senza bulla o orecchi. Due rocchetti lisci danno maggiore solidità al corpo della fibula, e lo connettono coll'ago, d'argento rivestito d'oro, e colla larga staffa a embrice; essa pure è di argento, e coperta da due lastre d' oro sbalzate. Secondo osserva il Falchi (*Not. d. Sc.* l. c.) l' anima non sarebbe d' argento, ma di una sostanza metallica adoperata in istato pastoso, poichè è rimasta su di essa l'impronta delle sbalzature delle lamine. La terza fibula ha la staffa più stretta. Le due lamine d' oro sono fermate fra di loro con una semplice ribaditura degli orli. Il Falchi ha giustamente osservato che queste lamine non sono altro che pezzi tagliati da un lungo nastro già decorato; ciò è provato dal fatto che talvolta è tagliata la parte anteriore del primo degli animali sbalzati.

Le lamine sono identiche su tutte e tre le fibule. Dal lato esterno sfingi alate, alternati con leoni alati, a d.; sopra ad esse una funicella sbalzata, sotto tre. Dal lato interno, leoni alati, alternati con grifi alati del tipo sparviero, col becco chiuso senza bulla od orecchi, tutti voltati a

[26]) Lunghezza delle tre:
1ª Intera: 21,5. Corpo: 6,8. Staffa: 15,4.
2ª (fig. 32) Intera: 21,0. Corpo: 7,0. Staffa: 15,5.
3ª » 21,9. » 7,1. » 15,4.

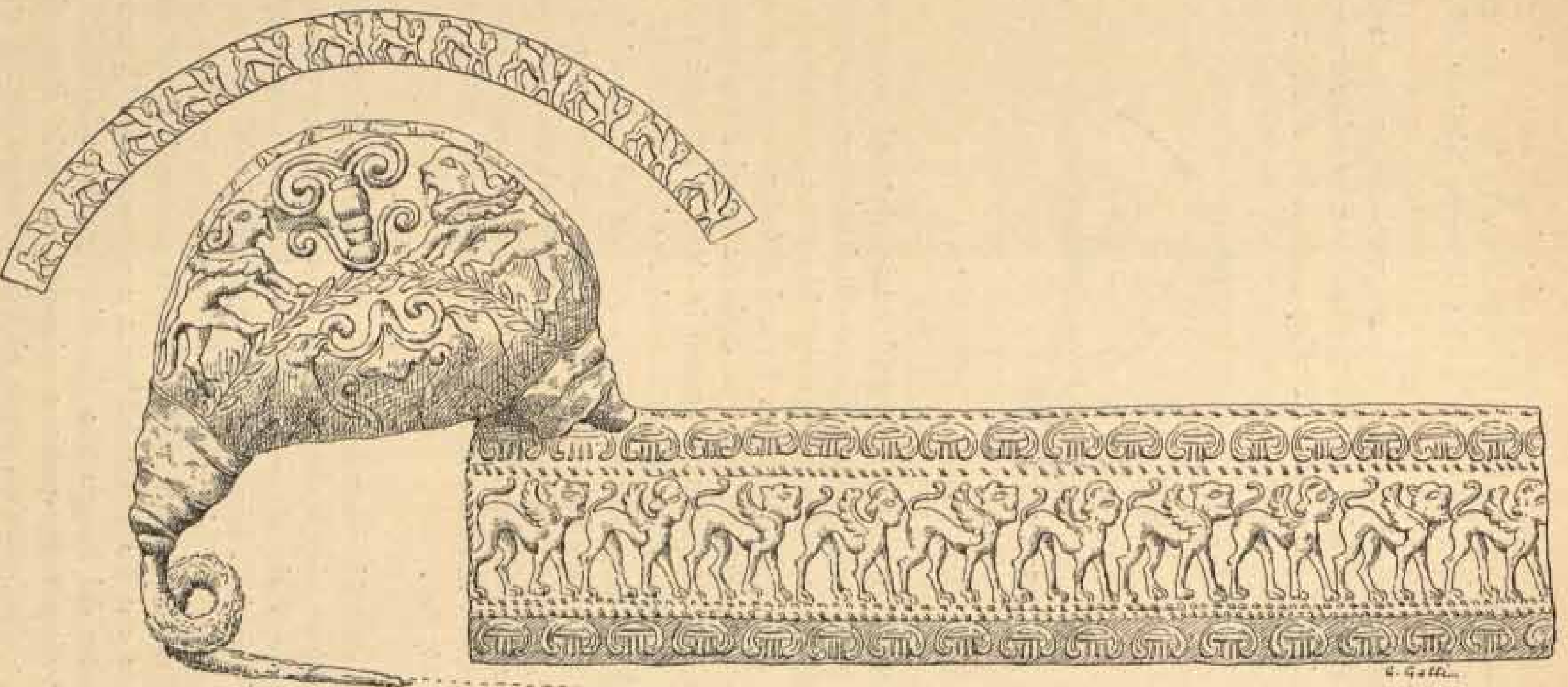


Fig. 32 — Tomba del Littore.

sinistra. All' interno della terza fibula, gli animali sono tutti grifi, con qualche palmetta fenicia sparsa nel campo (tav. VI 6). — Sui tagli della staffa, fregi di palmette cosidette fenicie; il taglio inferiore del lato interno è liscio.

Il lavoro non è fine, nè solido, e denota un tentativo presto abbandonato. Queste fibule enormi e pesanti avranno servito solo ad uso religioso e sepolcrale, giacchè era impossibile adoperarle nella vita giornaliera.

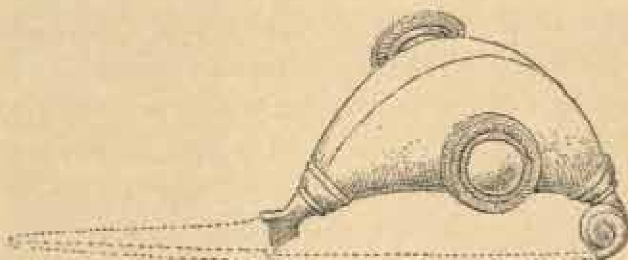


Fig. 33 — Acquisto 1899.

33. Ho relegato in ultimo un tipo, il quale, oltre ad essere quasi isolato, è il più recente di quanti abbiamo esaminati. Sono due grosse fibule d' elettro bassissimo a mignatta, il corpo formato da due lamine, con una grossa rotella saldata da ogni lato. I punti della loro saldatura sono contornati a fune semplice, le rotelle da funicella doppia. Alle estremità del corpo due rocchetti baccellati. Mancano le staffe e gli aghi. Lungh. att. cent. 4,7. 4,7. Queste due fibule, delle quali una è riprodotta alla fig. 33, fanno parte di un gruppo d' oreficerie acquistato dal Bambagini nel 1899 (cfr. sopra n. 17), il quale conteneva pure una grande fibula di ferro di forma identica, nonchè la bella fibula trinata riprodotta alla figura 16*a*. È notevole per la cronologia la presenza di questo caratteristico tipo di fibula nelle tombe chiusine a ziro, con vasi antropoidi (Milani, *Mon. ant.* 1899, 56, figg. 14, 168).

Se consideriamo l' insieme delle fibule ora descritte, siamo colpiti da un lato dal contrasto tra la ricca varietà della decorazione e la monotonia della forma nelle fibule ad arco rigido, mentre quelle ed arco elastico sono tanto più svariate. D' altro canto è notevole l' unità perfetta di questo grande e stupendo insieme, il parallelismo tra le due serie, nella decorazione, nei metodi tecnici, nello sviluppo progressivo dell' arte. Alla fibula di bronzo con filo d' oro dell' urna a capanna (fig. 1), corrisponde quella a mignatta del Poggio alla Guardia (fig. 11); alle fibule serpeggianti trinate (figg. 2, 3), quelle a mignatta, decorate d' identica filograna (fig. 16); alla bellissima fibula di Val di Campo (fig. 6), quelle del

Circolo dei Monili (fig. 17), che debbono essere della stessa mano. La grandiosa fibula di Ruselle (tav. V 2) gareggia coi cimeli della Tomba del Littore (fig. 27). La serie delle fibule a mignatta è la più ricca, non solo per il numero e per la preponderanza di esemplari d'oro, ma anche perchè offre metodi decorativi non ancora osservati nell'altra serie: quali la decorazione graffita, e le figurine a stampo. Può darsi che scavi ulteriori colmino queste lacune nella serie serpeggiante. Ma anche se ciò non accadesse, siamo giustificati nell'affermare, come già feci nell'introduzione a questo studio, che tali analogie, tale continuità nei metodi tecnici e nei principî decorativi, provano all'evidenza l'omogeneità dell'intero complesso degli ori vetuloniesi. Ciò che appare luminosamente per le fibule, il gruppo più importante di tutti, lo ritroveremo negli altri gruppi. Non sono tesori accumulati, riuniti da varî tempi e da paesi remoti, ma bensì il quadro completo di quello che poteva produrre, nella più ricca città dell'Etruria antichissima, l'industria artistica la più perfetta e la più progredita. Ed è questo il sommo pregio delle nostre oreficerie, le quali, oltre la loro bellezza artistica, hanno l'importanza di un documento completo dell'alta civiltà del popolo vetuloniese.

Aggiungiamo una tabella statistica atta ad illustrare il parallelismo dei metodi tecnici, nelle due grandi serie di fibule. I numeri indicano i tipi, secondo la classificazione da me seguita, quelli tra parentesi i tipi trovati fuori di Vetulonia, ma che sono d'arte analoga:

Tecnica	*Arco elastico*	*Arco rigido*
Bronzo rivestito di filo d'oro. . .	N. 1	11
Bronzo rivestito di sfoglia d'oro.	(bronzo e lamina d'oro: 9)	12
Filo d'elettro e trinatura	2	—
Trinatura.	(3)	16
Filo d'elettro, trinatura e granulazione (geometrica).	6	(tutto oro: 22)
Filo d'elettro e granulazione (geometrica).	6	17
Granulazione geometrica.	6	18. 19. 20. 21. 22
Granulazione figurata	(10)	23. 24. (25). (26). 27. 28
Graffito	—	13. 14. 15
Liscie, piene	4. 5. 7. 8	29, *c*
Liscie, di lamina	9	29, *a*—*d*. 30
Figure sbalzate	9	24. (25). 31
Figure a stampo.	—	32

IV. SPILLI ED AGHI CRINALI

Accanto alle fibule appaiono, in tutte le necropoli, gli spilli semplici, le περόναι dei Greci. Però sono sempre assai meno frequenti delle fibule che raggiungevano in modo più solido, più sicuro e più decorativo, lo scopo di chiudere e ritenere le vesti, fatte per lo più di stoffa grossa. Anche a Vetulonia gli spilli sono piuttosto rari. Un pozzetto del Poggio alla Guardia diede la capocchia in cristallo di rocca d'uno spillo di bronzo, ornata di una placchetta d'oro a cerchietti impressi (fig. 34). Troviamo poi un certo numero d'esemplari piccoli d'argento, sia lisci, senza testa,[27] sia a pallino tondo pieno,[28] sia a capocchia piena a costole profonde e con la parte superiore dell'ago striata a spirale. Di quest'ultimo tipo un esemplare trovato nel 1899 nell'Aia Bambagini è pubblicato alla fig. 34*a* (ago rotto, lungh. attuale cent. 1,2). Altri due vennero dal Poggio alla Guardia (Scavi 1898, lungh. cent. 4,2. Circolo di Bes, Falchi, *Vetulonia* p. 106; lungh. att. cent. 2,4). Un terzo esemplare, proveniente dal Circolo del Cono (Scavi 1894) ha l'ago striato e la capocchia liscia, con un rialzo sagomato in cima (lungh. att. cent. 2,0). Fanno seguito gli spilli, pure d'argento, colla capocchia leggermente conica, di lamina saldata all'ago, dei quali sette esemplari compagni provengono dal secondo Circolo delle Pelliccie (lungh. cent. 5, 3). E lo sviluppo ulteriore di questa forma ci conduce al bellissimo spillone od ago crinale del Circolo dei Monili (fig. 35. Falchi, *Vetulonia* p. 99, tav. VII 4bis, lungh. att. 2,4).

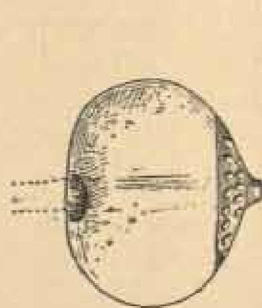
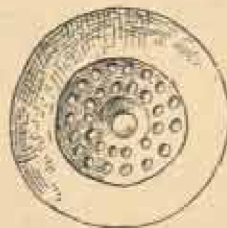



Fig. 34
Poggio alla Guardia.



Fig. 34a
Aia Bambagini.



Fig. 35
Circolo dei Monili.

L'ago è d'argento, leggermente striato in cima, la capocchia di lamina d'oro finamente decorata a pulviscolo: in cima una grande croce gammata di doppia linea granulata, con triangoletti a due e quattro grani

[27]) Tomba delle Tre Navicelle. Lunghezza att. cent. 5,5. Forse la testa è perduta.

[28]) Due del Circolo degli Acquastrini (lunghezza cent. 2,8. 2,4), quattro del 2° Circolo delle Pelliccie (lungh. 4,2. 4,5), tre dell'acquisto Bambagini del 1899 (lungh. att. 2,7. 2,3. 1,2).



Fig. 36
Tomba del Littore.

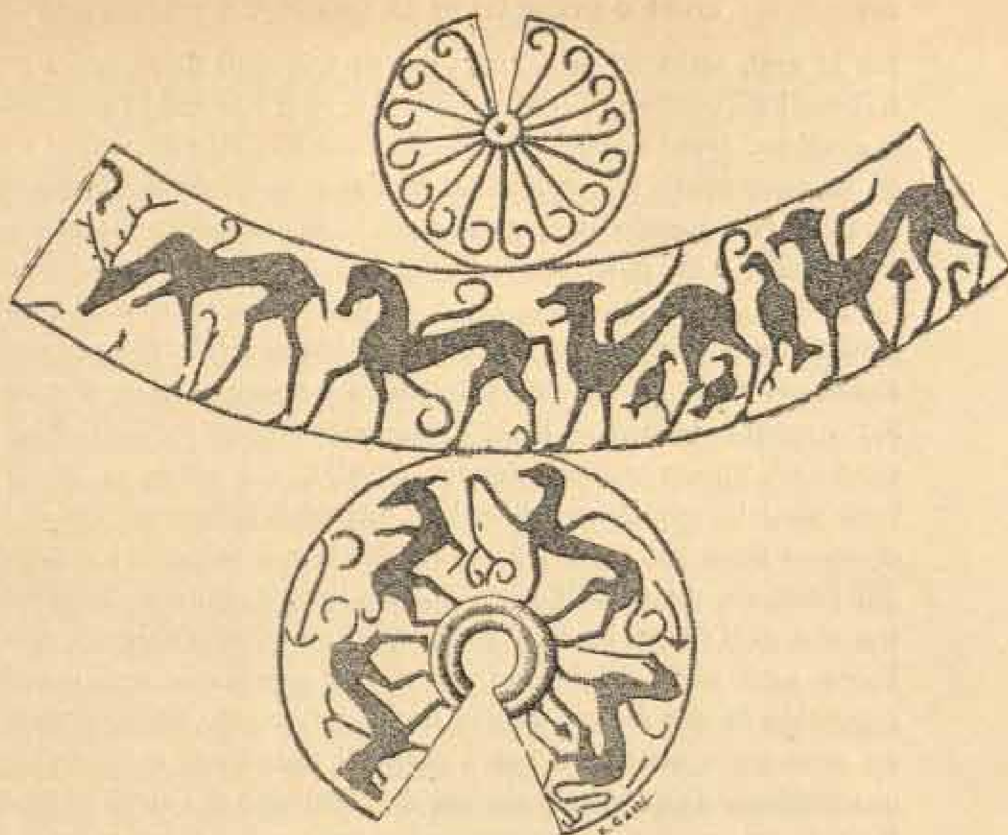


Fig. 36a — Tomba del Littore.

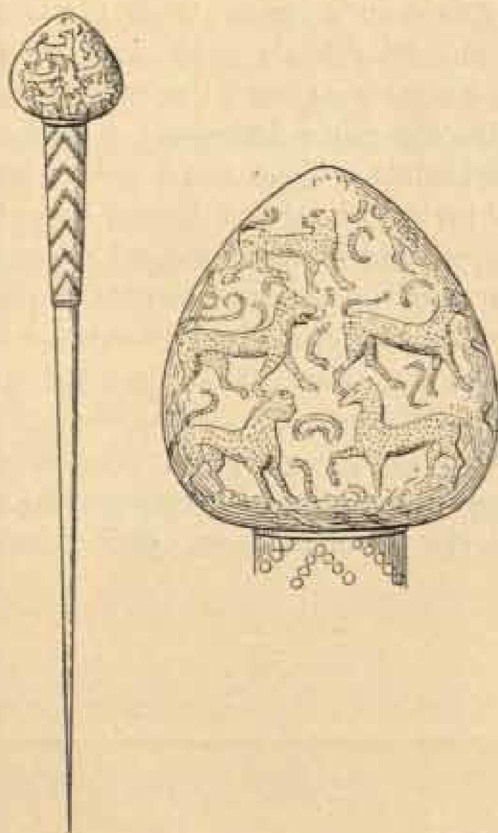


Fig. 37 — Chiusi (Inghirami, *Mus. Chius.* I 91).

tra le aste, sotto ad essa una zona di triangoli a due grani alternati con triangoli a quattro grani capovolti. Il lavoro è fine, e la decorazione sobria e graziosa. Questo spillo corrisponde alle fibulette granulate a mammelle; ed in pari modo alla splendida fibula grande della Tomba del Littore (fig. 27) corrisponde il magnifico spillone granulato, trovato nella medesima tomba, e qui pubblicato alle figg. 36, 36*a*, tav. VI 3 (*Not. d. Sc.* 1898, 154, figg. 19-22). È lungo cent. 20, e di perfetta conservazione. In cima alla grande capocchia sferica, di lamina saldata, ritroviamo la stella a spirali che osservammo sui bottoni della fibula serpeggiante di Ruselle (tav. V 2). Sotto questa stella, due fregi d' animali cingono la capocchia. Nel fregio superiore, un cervo pascente, un cavallo, un leone, ed un capriuolo (?), tutti alati (il cavallo con due ali) e gradienti a sinistra. Tra le loro gambe crescono delle piante, e tra quelle del leone vediamo tre uccelli. Nel fregio inferiore, diviso dall' altro da una linea granulata, un ornato a tralcio tra due grifi (?), un leone a sinistra, ed un cavallo a destra con cibo nella bocca, tutti alati. Anche qui, piante nel campo. L' ago, congiunto colla capocchia da una doppia ghiera liscia, è decorato nella parte superiore da un ornamento ad angoli acuti paralleli, terminati a voluta — ornamento che richiama da un lato lo zig-zag del fermaglio di Falerii (figg. 41, 42), dall' altro un ramo o albero stilizzato, come quello che adorna il noto manico di avorio miceneo, Perrot-Chipiez VI 817, fig. 388 (ved. *STM*, I p. 205, fig. 42). Il pulviscolo è uguale, tanto per la finezza che per la conservazione, alle più belle fibule granulate. Basta confrontare le nostre due figure, una disegnata al vero, l' altra ingrandita al doppio, per rendersi conto dell' incomparabile delicatezza e precisione di questi lavori.

Questo splendido spillone non è unico; un altro, molto simile, fu pubblicato dall' Inghirami nel suo *Etrusco Museo Chiusino* (I 91, qui riprodotto figg. 37, 37*a*), ed ora esistente, credo, nel Museo di Palermo, ove si conserva la maggior parte della collezione descritta in quell' opera dell' Inghirami. La capocchia non è sferica, ma leggermente conica, come quella dello spillo del Circolo dei Monili (fig. 35); è decorata di quadrupedi disposti in tre file, tra i quali si crede di scorgere leoni, un cavallo ed uno stambecco. Sull' ago, degli zig-zag granulati, come sullo spillone della Tomba del Littore. Tengo per certo che questo cimelio chiusino sia della medesima provenienza che il suo compagno di Vetulonia.

V. FERMAGLI E CINTURONI

Il piccolo gruppo dei fermagli è rappresentato da pochi esemplari, privi di ricca decorazione, e tutti d'argento o di elettro bassissimo. Il tipo più antico è un fermaglio a doppio gancio, trovato nella Tomba della Straniera (fig. 38),[29] di struttura semplice e graziosa. Il doppio gancio centrale è formato da due forti fili ripiegati, i quali portano, saldati alle loro estremità, due bottoni di lamina, lisci e contornati da una cordicella, e due lastrine tonde a margine rialzato, nelle quali sono incastrati due bottoni d'ambra sagomati a punta (uno manca). Le due magliette che corrispondono al doppio gancio sono pure di filo forte, e fermate da due bottoni lisci con contorno a cordicella. Di questo tipo di fermaglio la necropoli vetuloniese non ha finora dato altri esempî. Però possiamo mettergli a fronte due grandi ganci di bronzo di forma analoga, trovati in quella tomba della Sagrona, che diede pure la fibula serpeggiante a trina (fig. 2). È poi notevole la decorazione a bottoni d'ambra *incastrati*, finora del tutto isolata a Vetulonia, quantunque gli ornamenti di pura ambra vi siano apparsi frequentissimi e svariatissimi. Questa tecnica d'incastramento, precursore dello smalto *cloisonné*, è usitatissima nelle altre necropoli etrusche, non solo per le fibule di bronzo a mignatta, ma anche per altri ornamenti. Giova ricordare il bellissimo fermaglio di Narce (*Mon. ant.* IV tav. XI 23), e, per richiamare anche degli esempî greci, un braccialetto (Atene n. 3536) e due orecchini di Eleusi (Atene n. 10960), trovati insieme con vasi geometrici tardi, del secolo VIII, e decorati di finissima granaglia e di bottoni d'ambra tondi e triangolari. Però la forma conica dei bottoni applicati sul fermaglio di Vetulonia è, per quanto io sappia, del tutto peculiare all'Etruria. Un gran bottone d'ambra, di foggia simile, fu trovato nel Circolo dei Monili.

Doveva far parte d'un fermaglio simile a quest'ultimo, un gancio conservato nell'Antiquario di Monaco, e qui riprodotto alla fig. 39 (lunghezza cent. 3,3). Il filo piegato, d'argento, è placcato di lamina d'oro, decorata di zig-zag granulato; d'oro sono pure i due bottoni, contornati a funicella, filo liscio e linea granulata. Gli ornamenti a pulviscolo che occupavano il centro dei bottoni sono troppo distrutti perchè si possa determinare la loro forma; forse erano due stelle ad uncini. Il lavoro della granaglia, eseguito a linee doppie, è finissimo.

Meno raro di questo tipo di fermaglio è un altro più complicato, del quale l'esempio più bello e meglio conservato è qui riprodotto alla fig. 40.[30]

---

[29]) Falchi, *Not. d. Sc.* 1887, 520, tav. 19, 1. *Vetulonia* tav. V 16. Lungh. cent. 5,9.

[30]) Poggio alla Guardia, Circoli gemelli; Falchi, *Vetulonia* tav. XIII 4.

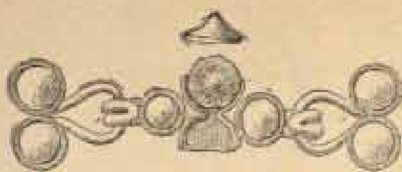


Fig. 38 — Tomba della Straniera.

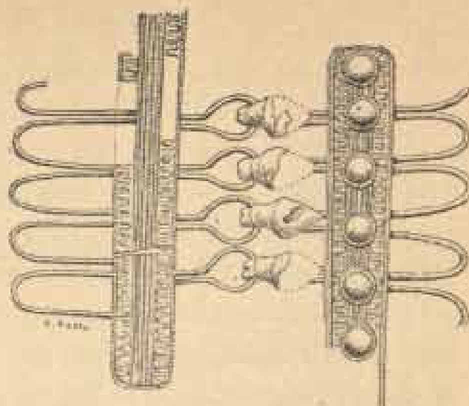


Fig. 40 — Circoli gemelli.

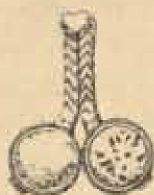


Fig. 39 — Monaco.

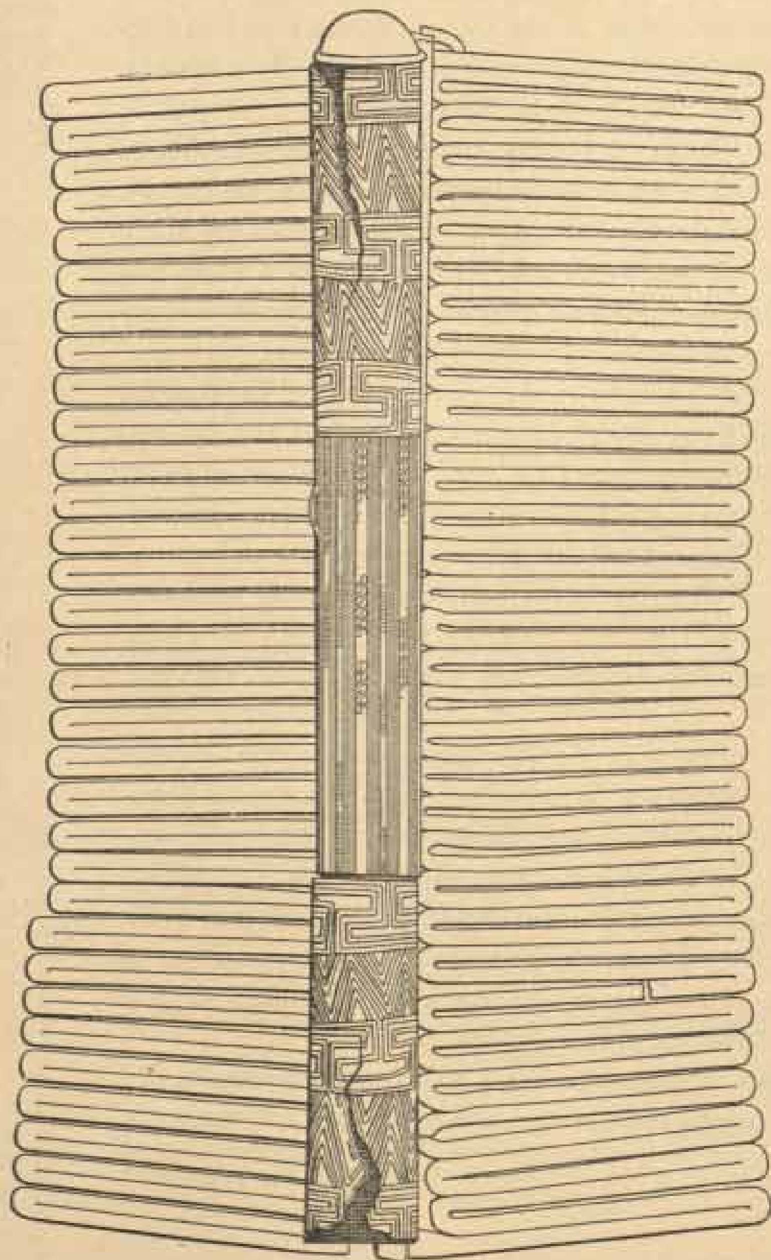


Fig. 41 — Falerii (Roma).



Fig. 42 — Dettaglio della fig. 41.

Anche questo però è frammentato, ma si può riconstruire con certezza. Era largo cent. 6, alto cent. 5, e doveva essere destinato ad un cinturone; è composto da due fili massicci ondulati, dei quali uno forma le magliette, l'altro i ganci ripiegati in su; sopra questi ganci vennero poi saldate delle capocchie di lamina liscia, a ghianda. Dalla parte opposta, i due fili venivano cuciti sul cuoio del cinturone; due placche traversali sono saldate sopra i fili per fissargli; queste traverse sono decorate da un contorno a cordicella e da una trina semplice di due fili ondulati, divisi da cinque funicelle accostate. Inoltre la traversa sovrapposta ai ganci porta, saldati sulle cordicelle, dei bottoni lisci di lamina, contornati a cordicella. Sono conservati quattro ganci con le loro rispettive magliette e parte di un quinto, e sei bottoni saldati. Però, essendo conservata l'estremità inferiore della traversa delle magliette e la superiore dell'altra, risulta considerate le misure che i ganci e le magliette erano in numero di sei, ed otto i bottoni. Il nostro disegno, come quello del Falchi, è sbagliato in quanto che i ganci e le magliette conservati non dovrebbero corrispondere tra loro, ma i ganci anderebbero portati più in su di una maglietta. Difatti, la cima della traversa dal lato dei ganci è intatta, mentre manca una maglietta in cima all'altra. Gli ultimi bottoni da ogni lato servivano a ritenere, o soltanto a marcare, le due estremità del filo ondulato.

Oltre a questo fermaglio bellissimo, si sono trovati frammenti di tre altri. Due di questi, l'uno della Tomba della Straniera (*Not. d. Sc.* 1887, 520; pochi frammenti), l'altro del Tumulo di Val di Campo (Falchi, *Vetulonia* tav. XVIII 2), offrono un tipo più semplice, senza placchette traversali. Il terzo, proveniente dalla Tomba delle tre Navicelle, ci dà un frammento di traversa, ma di tipo diverso dalla fig. 40. È decorata da un filo ondulato del tipo più complicato (come le fibule figg. 3, 16*a*), tra due cordicelle. Non essendo conservato che un piccolo frammento, non sappiamo se una delle traverse fosse o no decorata da bottoni.

Sembra che il tipo di fermaglio testè descritto sia speciale di Vetulonia. Le altre necropoli etrusche ne offrono uno simile,[31] composto esso pure di due lunghi fili ondulati: ma questi fili formano *tutti e due* dei ganci, i quali vengono poi infilati in un lungo tubo di lamina, aperto dietro, e chiuso dai due lati da una capocchia mobile. Questi tubi sono decorati di granaglia ed anche talvolta di trina. Ne pubblico qui, a guisa d'esempio, uno del Museo di Villa Giulia, proveniente da Falerii (figg. 41, 42; cf. *Not. d. Sc.* 1887, 310, tav. VI 7). Il tubo è diviso in tre parti, con fili

---

[31]) Questi fermagli sono tutti di elettro e per lo più di lega piuttosto bassa; p. es. Tomba Bernardini di Preneste, *Mon. d. Inst.* X 31*a*, 4; Falerii, *Mon. ant.* IV 354, tav. XI 22. Il prototipo di questi fermagli è quello sopra citato di Narce, coi pezzi d'ambra incastrati. (*Mon. ant.* IV tav. XI 23). Quelli di Palestrina mancano di trinatura.

ondulati divisi da fili lisci sulla parte di mezzo, e fascie di meandro ed i zig-zag granulati (a linee doppie) sulle altre due. Tratterò più a lungo di tutta questa serie pubblicando l'esemplare prenestino, insieme agli altri oggetti della Tomba Bernardini.

Ai fermagli fanno seguito due grandi *cinturoni* d'elettro, i quali, disgraziatamente, sono ridotti in minuti frammenti. Raccolti fra i tesori del Tumulo della Pietrera (*Not. d. Sc.* 1893, 500-1) questi frantumi rimasero mescolati e confusi con quelli di un braccialetto e di due pendagli pure d'elettro.

Il primo cinturone diamo delineato e reintegrato al possibile nella nostra tav. VII 2-4. È fatto di sottili lamine sbalzate, ribadite e riunite da cerniere.[32] I perni di queste cerniere, più solidi delle lamine, sono conservati in numero di quattro, e ci danno l'altezza del cinturone (cent. 11). Sono di forte filo d'elettro, a capocchia tonda, piena, ed erano infilati nei tubetti (tre per parte) formati dall'orlo tagliato e ripiegato delle lamine. I bordi delle lamine sono foderati lungo le cerniere con una stretta lamina d'elettro e da un'altra di bronzo, saldate l'una sopra all'altra. I bordi orizzontali poi sono foderati essi pure da nastri di bronzo, ma questi non sono saldati, bensì attaccati con chiodini d'elettro a capocchia piatta, e coll'orlo ripiegato della lamina sbalzata. Tra la lamina ed il nastro di bronzo, sono inchiodate e ribadite delle magliette d'elettro; esse servivano ad attaccare il cinturone sulla sua fodera di cuoio o di stoffa. L'intero cinturone si componeva (se i perni di cerniera conservati sono in numero completo) di cinque lamine, tre riunite dalle cerniere, e due altre laterali, guarnite di magliette dai tre lati liberi. Pare dunque che il cinturone mancasse di fermaglio, del quale non si è trovato nessun avanzo; le due lamine laterali erano fissate sulla fodera di cuoio, fermata a sua volta in un modo che non possiamo constatare con certezza. È probabile che la decorazione delle lamine occupasse solamente la parte anteriore del cinturone, come si vede sulla statua di nenfro dello stesso tumulo (*infra* fig. 43). Disgraziatamente i miseri avanzi delle lamine non ci permettono di fissarne la lunghezza; nè sappiamo se erano di dimensioni uguali. Sappiamo solo che sono contornate da una treccia a stampo, con rialzi nel centro, simile a quella delle lamine di bronzo della Tomba del Littore (*Not. d. Sc.* 1898, 144, figg. 4, 5); e che erano decorate a riquadri divisi da treccie,[33] con figure sbalzate d'animali ed anche di uomini. Le lamine contengono, nel senso dell'altezza, tre di questi riquadri, quello nel mezzo più grande (alto ca. cent. 3,5, gli altri ca. 2,4). Nessun riquadro è conservato interamente, sicchè le dimensioni esatte rimangono scono-

---

[32]) Il Falchi aveva già accennato a questa spiegazione nelle *Not. d. Sc.* 1894, 337.

[33]) Le treccie dei bordi sono lisce, quelle interne punteggiate a stampo, dettaglio che facilita grandemente la disposizione dei frammenti sparsi.

sciute; ignoriamo pure quanti riquadri per lunghezza contenesse ogni lamina. Le nostre figure danno i disegni dei frammenti conservati di qualche importanza, ed uno schizzo ristaurato del cinturone intero. Sono conservati, oltre i quattro perni, dei quali due ritengono ancora degli avanzi delle lamine con treccie, palmette e foglie, i seguenti frammenti principali:

1) Angolo superiore della lamina laterale destra (due frammenti), con parte di un uomo che sta dietro ad un cavallo, ed una pianta nel campo;

2) frammento del bordo verticale della medesima lamina, con avanzi del riquadro mediano (palma e gamba d'animale) ed inferiore (oggetto indeterminato);

3) due frammenti del bordo verticale della lamina laterale sinistra, con avanzi del riquadro mediano (gambe posteriori d'animale felino, palmetta) ed inferiore (groppa di leone (?) con lunga criniera, palmetta);

4) due frammenti del bordo superiore di una lamina: avanzi del riquadro superiore (parte anteriore di una sfinge a d., con ali spiegate e chioma sciolta) e mediano (testa di leone con una testa (?) nelle fauci);[34]

5) piccolo frammento del bordo superiore con ala ricurva;

6) frammenti il cui posto è incerto: uno cogli avanzi di due riquadri (sopra, due gambe leonine a d., sotto, testa umana a d.), un altro con due gambe feline a sin. (e bordo della lamina), un terzo con una testa di grifo (?) ed un fiore, due altre con ali ricurve, tre con gambe umane ec.

Le figure sono tirate a sbalzo, piuttosto leggermente, ed hanno i dettagli sia punteggiati, sia graffiti al bulino. Per la tecnica e lo stile giova paragonare la celebre arca o cista della Tomba del Duce (Falchi, *Vetulonia*, tav. XII), la quale offre le più strette analogie col nostro cinturone. Vi ritroviamo le stesse figure animali, mostruose ed umane, le medesime piante ed i medesimi alberi stilizzati nel modo orientale. Solamente alla disposizione per riquadri è sostituita nell'arca quella a lunghe zone. Del resto, i riquadri del cinturone si ritrovano tali quali, colle loro cornici di treccia, sui rilievi di pietra fetida adoperati quali porte di tombe a Corneto ed a Vulci; questi rilievi invero non sono che un'imitazione, in pietra, di lamine e lastre metalliche sbalzate, che ricoprivano le pareti ed il soffitto delle tombe ricchissime. (V. Milani, *Museo topografico dell'Etruria*, pp. 104, 108.) Anche per lo stile ed i tipi delle figure questi rilievi si accostano al nostro cinturone.[35]

Il secondo cinturone del Tumulo della Pietrera, frammentario quanto il primo, è composto esso pure di lamine sottilissime sbalzate, ma di forma

[34]) Le misure di questi quadretti non corrispondono a quelle degli altri frammenti; trattasi forse di un avanzo d'un secondo cinturone simile?

[35]) Cfr. Karo, *De arte vascul. antiq.* p. 43, n. 2. Milani (*Not. d. Sc.* 1893, 472) richiama giustamente i bronzi σφυρήλατα d'Olimpia. Una lamina d'oro arcaica, di stile ionico-asiatico, trovata a Rodi, offre la medesima decorazione tipica a riquadri figurati; v. Karo, *Bull. di Paletn. ital.* 1900, 40.

e di struttura diversa dal primo. Con l' aiuto del sagacissimo conservatore Sig. Pietro Zei e dell'artista G. Gatti, ho potuto ricomporre questi frammenti in modo quasi certo, quantunque taluni punti rimangano ancora dubbi. Il disegno tav. VII 1 dà il risultato del nostro esame minuzioso. La parte principale e centrale del cinturone è costituita da una larga lamina che doveva occupare il centro della cintura, cioè la parte di davanti. In cima a questa lamina scorre una lunga zona di piccole donne, impresse a stampo.[36] Si vedono i contorni delle stampiglie, accanto alle figurine. Queste hanno le braccia strette al corpo, i capelli disposti in due lunghe chiome a voluta, e vestono una lunga gonnella campanata, cinta alle reni, e che lascia scoperti i piedi piegati in modo simmetrico. Dalla cintura pendono due lunghe volute, le quali sono della massima importanza per il ristauro dell' intero cinturone. Difatti, tra i frammenti esistono due grandi frangie, la cui posizione è chiarita dall' analogia di queste volute. Sotto alla zona figurata, la lamina termina, da ciascun lato, con un ornamento ad orifiamma verticale, striato, il quale si prolungava nelle volute delle frangie suddette. Tre frammenti della parte sinistra ci provano che l' orifiamma era limitata, al lato interno della lamina, da un ornamento a spina di pesce, verticale, che rassomiglia a un ramo e va a finire nella frangia. Nella parte compresa tra queste due spine di pesce l' orifiamma non è diritta, ma leggermente ondulata, ed è limitata in fondo da una zona di bottoni sbalzati. I bordi, interni ed esterni, sono punteggiati, ad imitazione di una cordicella. La lamina è sottilissima e non ha mai potuto servire ad alcun uso pratico; anche come ornamento sepolcrale, doveva essere basata sopra una fodera di cuoio o di stoffa. Mediante due cerniere la lamina centrale veniva a congiungersi con due lunghi nastri sbalzati, che formavano il completamento del cinturone. I tubetti delle cerniere sono tagliati nei bordi delle lamine stesse, ripiegati e fermati con uncini di filo d' argento, senza saldatura. Anche i perni delle cerniere sono d'argento, mentre le lamine sbalzate sono d' elettro, a lega d' oro più alta che il primo cinturone. Sui nastri vediamo una zona di fiori di loto alternanti con palmette, di tipo ionico arcaico,[37] e sotto ad essa una zona di piccole sfingi correnti a sinistra, con lunghe ali ricurve, e folta chioma. Tutte le figure sono impresse a stampo, in modo poco accurato, sicchè molte delle palmette sono storte. I due nastri vanno restringendosi leggermente, in direzione opposta alla lamina centrale, ed hanno i bordi lisci, rialzati. Oltre le estremità di ambedue i nastri, e due altri frammenti di essi, sono

[36]) Ritroviamo queste medesime figurine sopra un braccialetto trinato del Tumulo della Pietrera, che sarà pubblicato nel secondo nostro articolo. Vedi intanto *Not. d. Sc.* 1893, 499.

[37]) I fregi più simili si trovano nella classe di vasi ionici trattata dal Duemmler, *Roem. Mitth.* II 171. Del resto, i fiori di loto alternanti con palmette sono l' ornamento preferito di tutta la ceramica arcaica a figure nere, massime della ionica.



Fig. 43 — Busto in pietra fetida del tumulo della Pietrera (Museo di Firenze).



Fig. 43a — Dettaglio del cinturone del suddetto busto.

conservati pochi pezzi di un terzo nastro, più stretto (tav. VII 1*a*), con parte della cerniera, identico agli altri, senonchè ha le palmette alternate con doppi cerchietti. Questo nastro avrà servito a collegare gli altri due, sulla schiena del defunto. Non si può però escludere la possibilità che appartenga ad un secondo cinturone, interamente scomparso.

Pur troppo, il triste stato di conservazione non ci permette di determinare le misure esatte del cinturone. Conosciamo soltanto l' altezza massima dei due nastri (cent. 2,6) e della zona a figurine muliebri (cent. 2,0 coi bordi); tutte le altre misure sono incerte. Però, la larghezza media della vita umana impone alla parte centrale una lunghezza approssimativa di cent. 25-30. Siccome sono conservate in tutto almeno venti figurine o avanzi di figurine, larghe cent. 1,0, la nostra figura dà un' impressione abbastanza completa della lamina principale. La lunghezza complessiva dei due o tre nastri non avrà ecceduto cent. 40-45, giacchè tutte le figure di donne o di dee trovate a Vetulonia hanno la vita molto stretta. Così, anche allo stato misero in cui è ridotto, il cinturone costituisce un contributo notevole alle nostre conoscenze dell' oreficeria di Vetulonia, destinata ad uso decorativo sepolcrale. L' uso e la destinazione particolare dei nostri cinturoni vengono poi illustrati nel modo più sicuro e splendido da una delle più antiche opere di plastica monumentale che l' antichità classica ci abbia date finora: il busto di pietra fetida dello stesso Tumulo della Pietrera, qui riprodotto alle figg. 43, 43*a* (Milani, *Museo topogr. d. Etr.* 36. *N. d. Sc.* 1894, 336). Questo busto, di fattura e d' arte indubbiamente etrusca, appartiene ad una statua muliebre di carattere ieratico, a petto nudo, e presenta una cintura di lamina sbalzata, terminata lateralmente da una specie di orifiamma, simile a quelle verticali del secondo cinturone suddescritto (tav. VII 1). Sulla cintura della statua vediamo due animali felini alati, uno di fronte all' altro. La lunga criniera che si scorge sul dorso del mostro a sinistra denota piuttosto un leone alato che una sfinge. Tra le sue gambe cresce un ornato a volute; ed uno simile sarà stato scolpito sotto all' altro mostro, ora quasi obliterato. È scomparso pure l' oggetto che occupava il centro della composizione, probabilmente un ornamento stilizzato, come lo vedemmo sulle grandi fibule sbalzate e granulate (tav. IV 9, 10; VI 7, 8). Il rilievo, molto leggero e corroso, richiama i rilievi di Corneto, e rivela, come quelli, l' imitazione accurata dei modelli metallici sbalzati. Quantunque il cinturone della statua sia diverso, per la forma e la disposizione delle figure, da quelli d' elettro trovati nella stessa tomba, pure il confronto è quanto mai istruttivo e prezioso.

VI. CONSIDERAZIONI SUI GIOIELLI A FIGURINE GRANULATE

Chi esamina le descritte oreficerie, viene massimamente colpito dai gioielli decorati di figure eseguite al pulviscolo, tecnica singolare e pressochè inosservata fino ad ora, la quale può ritenersi peculiare di Vetulonia. Quasi tutti i gioielli eseguiti in questa tecnica sono già illustrati in questo primo articolo; rimando al secondo per la descrizione particolareggiata di tre altri: un paio di braccialetti della Tomba del Littore (fig. 47), un pendaglio (fig. 44) ed una collana, ambedue conservati nell'Antiquario di Monaco, e che provengono dagli antichi scavi del Principe di Canino. Essi sono del tutto simili, sia per la tecnica, sia per i tipi e lo stile delle figure, alle fibule ed agli spilloni vetuloniesi, e costituiscono con questi un gruppo omogeneo che rappresenta ciò che l'oreficeria etrusca ha prodotto di più perfetto e di più delicato nel campo della tecnica.

I gioielli di questo gruppo possono distribuirsi nel modo che segue, secondo la loro relativa finezza tecnica:

I. Esemplari ancora grossolani.

1, 2. Due fibule di Poggio alla Guardia (tav. VI 4, 5).

II. Esemplari fini.

3. Fibula a corpo di sfinge della Tomba del Littore (tav. IV 7).

4. Fibuletta di Bologna (fig. 26).

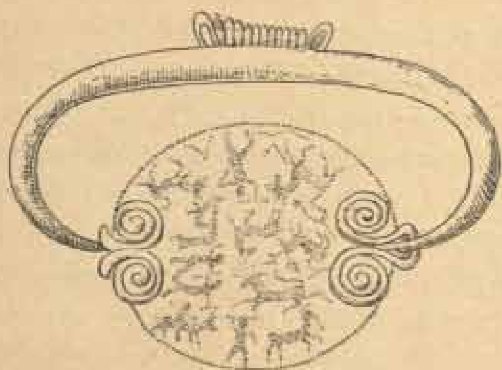


Fig. 44 — Canino (Monaco).

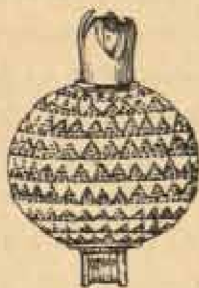


Fig. 45 — Cipro (Mus. Britann.).

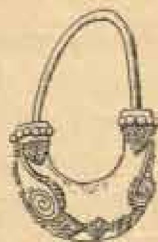


Fig. 46 — Fenicia.

5. Pendaglio di Canino (fig. 44 = Micali, *Storia* 46, 14); sarà pubblicato esattamente nel secondo nostro articolo. È decorato di leoni, capriuoli, cervi (uno dei quali tenuto da un uomo con una fune), un uccello che tiene un ranocchio nel becco, uomini armati di lancie, ed un cavaliere.

6. Cinque pendagli di collana, a Monaco. Saranno pubblicati nel secondo articolo. Ognuno porta due animali simmetrici: leoni, capriuoli,

cervi, cervi alati. Due altri pendagli della stessa collana sono decorati di croci a meandro, tre altri di semplice zig-zag.

III. Esemplari finissimi.

7. Fibula di Ruselle (tav. V 2).
8. Fibula Bambagini (tav. IV 8; V 1).
9. Fibula della Tomba del Littore (tav. IV 9, 10).
10.11. Armille della Tomba del Littore (fig. 47; *Not. d. Sc.* 1898, 153).
12. Spillone della Tomba del Littore (fig. 36, tav. VI 3).
13. Spillone di Chiusi (fig. 37).

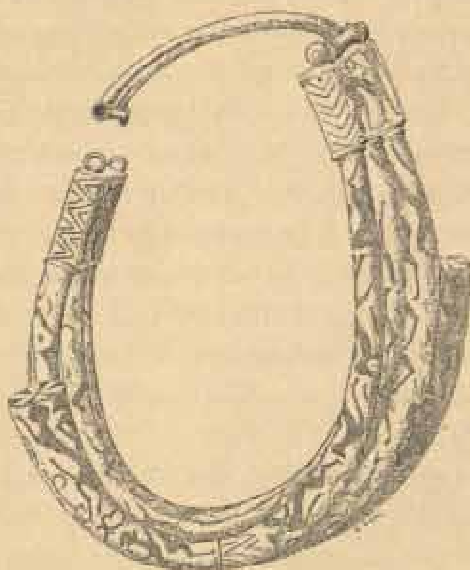


Fig. 47 — Tomba del Littore.

Che questi cimeli formino un tutto omogeneo, parmi indiscutibile. Solo potrebbesi dubitare che il centro di questa tecnica singolare sia veramente stato Vetulonia, tanto più che cinque dei tredici oggetti citati sono di provenienza diversa, e gli otto trovati a Vetulonia si riducono in fondo a sei, giacchè i n. 1.2, 8.9 formano paio. Ma un esame più attento ci convincerà che la conclusione più naturale è di attribuire l'intero gruppo all'arte vetuloniese.

La tecnica della granulazione fa capolino ai primordi dell'oreficeria, in tutti i paesi, per quanto ci è dato d'indagare.[38] I tesori di Dahshur, ri-

[38]) La tecnica è così descritta da Benvenuto Cellini nel secondo capitolo del *Trattato dell'Oreficeria* (ed. Milanesi p. 20): « volendo fare della granaglia, tu piglierai il tuo oro o argento, e lo farai fondere; e quando ei si mostra benissimo strutto, farai di gittarlo in un vasetto, il quale sia pieno di carbone pesto: e così vien fatta la granaglia d'ogni sorte. Ancora ti bisogna di aver fatto la saldatura, la quale si dee fare saldatura di terzo, la quale si chiama di terzo perchè e' si piglia dua once di argento, et una di rame.... piglierai il tuo penellino e lo imbratterai con acqua di dragante, mettendovi i fili e quelle gallette grosse

feribili alla sesta dinastia egiziana, ci offrono già degli esempi di pulviscolo finissimo, e perfino di granulazione senza fondo, a giorno, tecnica unica e ritenuta inimitabile dagli orafi moderni i più valenti.[39] La granaglia saldata sopra un fondo d'oro perdura in Egitto, quantunque non vi sia mai frequente.[40] Piuttosto rara è pure tra le oreficerie troiane,[41] micenee[42] ed hethee o fenicie. Credo utile di produrre qui un orecchino proveniente dalla Fenicia, e forse d'origine hethea (fig. 46), ed un pendaglio di arte micenea tarda, trovato ad Enkomi presso Salamina (Cipro), negli scavi così fruttuosi del Museo Britannico (fig. 45 = Murray, *Excavations in Cyprus*, p. 18, fig. 35). Ambedue offrono quei triangoli granulati così tipici pei gioielli vetuloniesi, e finora sconosciuti nell'arte preellenica. Giova poi ricordare i gioielli granulati di Eleusi, trovati insieme a vasi geometrici tardi, e già sopra citati (pag. 269). Anche questi rimangono isolati tra le oreficerie dell'epoca geometrica, e ne segnano l'ultima fase, la transizione al primo grande sviluppo della tecnica a pulviscolo; questo sviluppo, riferibile all'arte ionica arcaica, è rappresentato in Grecia da una serie ricchissima di pendagli e di orecchini, trovati soprattutto a Rodi, e che spero di pubblicare fra poco (v. intanto i due pendagli più belli, *Rev. archéol.* 1863 VIII, tav. 1 e *STM*, I p. 194, fig. 26*b*; p. 209, fig. 50).

Sono contemporanee a questa serie quelle arcaiche dell'Etruria, tra le quali primeggia la nostra di Vetulonia. Ed anche nei secoli seguenti (dal sesto al terzo), la granulazione rimane usitatissima, in Grecia come in Etruria, e raggiunge di nuovo una altissima perfezione. Se dobbiamo ammettere che l'arte del pulviscolo poteva essere inventata, in modo indipendente, da popoli diversi ed a varie epoche, pure le analogie di stile e di tipo, tra le oreficerie arcaiche della Grecia e quelle dell'Etruria, costituiscono dei legami troppo stretti perchè si possa negare un qualche rapporto od una forte influenza.

Ma se torniamo ora ad esaminare i gioielli granulati di Vetulonia, troveremo che essi occupano un posto non solo importantissimo, ma altresì isolato e finora senza esempio, mentre le altre serie etrusche antichissime

e piccole ..... e quell'acqua li tiene benissimo, che essi non si muovano: .... innanzi che si rasciughi, gettavi su della limatura di saldatura, a punto quanto la sia bastante .... bisogna avere in ordine un fornelletto come quegli che servono a smaltare ..... con molto meno furore di fuoco ..... perchè il troppo caldo ti faria muovere quei fili. » Suppongo che la tecnica adoperata dagli orafi antichi sarà stata simile. Crederei però che le figure finissime dei nostri gioielli non siano state saldate grano per grano, ma che il campo intero venisse coperto di pulviscolo, e le figure espresse poi, grattando via il fondo attorno ad esse.

39) Gli esempi di questa tecnica singolare, conservati al museo del Cairo, non sono ancora pubblicati. Spicca tra essi una farfalla ad ale granulate, di squisita fattura.

40) V. p. es. i cimeli del Re Amasis I, ora splendidamente pubblicati dal Bissing, *Ein theban. Grabfund des neuen Reichs* tav. III.

41) Schliemann, *Ilios* p. 546. Due pendagli ed un paio di orecchini; semplici linee granulate.

42) P. es. Perrot-Chipiez VI p. 814 fig. 383; p. 973 fig. 549.

(come gli ori di Cervetri e di Palestrina) sono collegate con quella di Rodi da molte analogie.[43] Vero è che i triangoli granulati che formano la base della decorazione geometrica a Vetulonia, appariscono pure altrove. Ma sono adoperati senza quella costante regolarità che distingue gli orafi vetuloniesi. Sono sconosciute, in altre classi, le mammelle, sia coll' orlo tagliato a stella, sia contornate da una stella di triangoli granulati, le quali sono il motivo più caratteristico delle nostre fibule. Possiamo seguire l' evoluzione di queste mammelle, dagli esempi a granelli piuttosto grossi (figg. 6, 17), fino a quelle meraviglie di minutissima finezza che ci diedero i circoli delle Pelliccie, dei Monili, degli Acquastrini ec. (tav. IV 1-4). Gli altri ornamenti geometrici, le rosette, i rombi, lo zig-zag, il meandro semplice e doppio, le croci gammate ed a meandro appaiono pure sulle oreficerie arcaiche trovate altrove. Fanno eccezione la stella a spirale (fibula di Ruselle, tav. V 2, e spillone della Tomba del Littore, tav. VI 3), e l'ornamento singolare a volute, che forma il centro della composizione, sulla grande fibula della Tomba del Littore (tav. IV 9, 10). Quanto poi alle *figurazioni* eseguite al pulviscolo, queste non trovano, per quanto io sappia, nessuna analogia in tutta l'oreficeria antica; la loro tecnica è invero poco pratica, giacchè a queste figurazioni, composte interamente di granellini finissimi, manca non solo una linea di contorno unita e pura, ma anche ogni possibilità d' indicarvi i dettagli interni. Mi pare fuori di dubbio che la tecnica a pulviscolo sia stata inventata per rappresentare ornamenti geometrici, scopo al quale è sommamente adattata, poichè i granellini uguali tra loro costituiscono un' ottima unità elementare pei disegni geometrici. Il pulviscolo è pure assai atto a delineare i dettagli interni delle figure tirate a sbalzo; se venne poi adoperato per formare figure intere d' animali e di uomini, ciò fu un tentativo riuscito per la somma perfezione del lavoro, ma però sbagliato come metodo — tentativo che si spiega facilmente in quell' epoca di transizione, quando la decorazione zoomorfa orientalizzante penetrava nel campo geometrico e, poco a poco, vi prendeva il primo posto, mentre gli ornamenti geometrici, dapprima degradati a modesti elementi riempitivi, sparivano interamente. Questa evoluzione si svolge nella ceramica come nella toreutica; essa spiega come gli orafi vetuloniesi abbiano abbandonato le fibulette a decorazione geometrica per le grandi fibule a figure granulate, le quali segnano bensì lo sviluppo tecnico supremo della loro arte, ma sono inferiori per la grazia ed il gusto decorativo. Ci colpisce anzitutto l' irregolarità colla quale le figure sono disposte nel campo, massime sulle grandi fibule e sulle armille della Tomba del Littore. Impiegati come gli ornamenti riempitivi dei vasi dipinti orien-

[43]) Rimando alle mie pubblicazioni di queste due serie importantissime, che spero d' iniziare nell'anno venturo, con l'illustrazione della Tomba Bernardini.

talizzanti, gli animali e gli ometti perdono il loro significato ed il loro valore intrinseco, individuale; d'altra parte sono inferiori, come elementi decorativi, agli ornati geometrici o anche fitomorfi. Tengo perciò per accertato che queste figure non furono *create* dagli orafi vetuloniesi per i nostri gioielli, ma che essi le copiavano, con intento puramente decorativo, da modelli, sui quali queste figure erano espresse in una tecnica differente, ed aggruppate secondo un concetto diverso.

Quali erano questi modelli?

Mi pare affatto inverosimile che siano stati delle oreficerie sbalzate. Vero è che i gruppi araldici di due grandi animali simmetrici, e le file d'animali sulle staffe, corrispondono perfettamente alla decorazione delle fibule sbalzate della Tomba del Littore; ma nè le piccole figure riempitive, nè lo stile di tutti gli animali, si ritrovano su quelle fibule sbalzate, e neppure sopra altri esempî d' oreficerie arcaiche. Lo stile delle figurine sbalzate è imposto all' artista, fino ad un certo punto, dalla tecnica stessa: questa produce, naturalmente, proporzioni piuttosto grosse e pesanti, mentre le qualità caratteristiche degli animali granulati sono appunto la sveltezza delle proporzioni, la finezza dei membri, che danno loro qualcosa di angoloso e di schematico. Ciò apparisce nelle zampine magre, nelle piantine atrofizzate sparse nel campo, ed anzitutto nelle ali, che spesso sono ridotte a fili od a spirali, senza alcun sentimento del loro scopo organico. È uno stile non solo arcaico, ma vecchio, inaridito, ridotto da forme viventi a schemi convenzionali.

Queste figure ricordano quasi dei simboli convenzionali, quali in altri luoghi potevano degenerare in segni pittografici. Credo di poter presumere che per i tipi e per lo stile esse derivino da opere di età più remota e forse di provenienza lontana; il loro simbolismo recondito sarà stato appena compreso dagli orafi che se ne servivano a scopo decorativo, come l' artista del famoso *skyphos* della Tomba del Duce (*Not. d. Sc.* 1887, tav. 16) si serviva di geroglifici egiziani per tramutargli in zone d' animali fantastici.

Però questi tipi non erano conosciuti dai soli orefici. Li ritroviamo tali quali sulle pitture parietali delle tombe etrusche più antiche,[44] sui buccheri antichissimi, ornati di graffiti e soprattutto di rilievi impressi a cilindretti.[45] Ritroviamo gli stessi animali, i leoni, cavalli, cervi, capriuoli, stambecchi, spesso alati, i medesimi mostri, sfingi, grifi, chimere, le medesime ali atrofizzate, il cibo che pende dalle fauci degli animali, le piante

[44]) Grotta Campana di Veio (Canina, *Veio* 31); Chiusi (*Bull. d. Inst.* 1875, 225); Cervetri (*Bull. d. Inst.* 1834, 99).

[45]) *Graffiti:* p. es. Micali, *Mon. Ined.* 27. Pottier, *Vases du Louvre* pl. 25, 26. Karo, *De arte vascul. antiq.* 11 sgg. *Cilindretti:* p. es. Micali, *Storia* 20. *Annali d. Inst.* 1877 tav. U V. La raccolta più importante di questi vasi si trova al Museo di Firenze, ed offre un quadro completo dell' evoluzione del bucchero.

e gli uccellini tra le loro gambe. Altre analogie ci vengono offerte dai rari buccheri ancora più antichi, decorati a piccole stampiglie quadrate, i quali per l'appunto sono rappresentati a Vetulonia da ottimi esempi.[46] È qui che trova i suoi confronti l'omiciattolo col bastone della fibula Bambagini (tav. V 1), quantunque quel suo *kerykeion* rimanga del tutto isolato. Quanto poi al gruppo dell'uomo posto tra due animali, che è raffigurato sulla fibula del Poggio alla Guardia (tav. VI 4. fig. 23*a*), è un tipo troppo frequente nell'arte arcaica, sia greca sia etrusca, perchè se ne possa dedurre delle conclusioni stilistiche.

Tra i buccheri a cilindretti, sono appunto i più antichi quelli che ci dànno solo zone d'animali di stile e di tipi identici ai nostri, colla stessa mancanza di dettagli interni, collo stesso contorno poco preciso che lascia spesso indeterminato il tipo del quadrupede; sui buccheri un poco più recenti, queste file d'animali sono sostituite per lo più da scene d'adorazione e di sacrificio, con divinità sedute sopra alti troni, e circondate dagli adoranti. Queste scene sono certamente imbevute di simbolismo religioso, quantunque lo avessero forse perduto nella mente del figulo che adoperava quei cilindretti per decorare i suoi vasi. E questi cilindretti ricordano, per la forma come per lo stile, i cilindretti orientali, i quali offrono tutto un mondo misterioso di simbolismo strano ed oscuro che il Milani giusto ora ha cominciato a spiegare in questi Studi (v. p. 216 sgg.). A tali immagini religiose si saranno, credo, ispirati, come i figuli, anche gli artisti che ci lasciarono le oreficerie granulate. Le figure d'uomini e d'animali sparse nel campo dei cilindri orientali dovevano parere, a chi ignorasse il loro significato religioso, di un'irregolarità puramente decorativa; era dunque naturale che gli orefici copiassero anche quest'irregolarità, la quale, sulle loro opere, pare priva di senso. Che se gli orefici stessi non avevano sott'occhio quei cilindri orientali, dei quali finora a Vetulonia non si è avuto traccia, il loro stile si spiegherebbe facilmente dall'uso sacrale, funebre, al quale servivano i loro gioielli, dall'influenza preponderante che i sacerdoti, custodi ed interpreti dell'antica religione orientale, esercitavano sulla vita e sull'arte della gente etrusca. Erano i sacerdoti che ordinavano il corredo dei morti, e le rappresentanze simboliche ivi raffigurate; gli artisti non erano che gli esecutori delle sacre ordinanze. Se si pensa che l'antica sede degli Etruschi era probabilmente nell'Asia Minore, e che erano collegati coll'Oriente dai più stretti legami, massime nei tempi più arcaici, non parrà strano che l'arte etrusca antichissima sia ricca di tipi e di simboli orientali, anche talvolta di simboli degenerati in semplici

---

[46]) *Not. d. Sc.* 1887 tav. 15, 1; 16, 7. Esemplari inediti del Tumulo della Pietrera (sfingi, leoni, stelle), del Poggio al Bello (croci), della Sagrona (leoni) ecc. Cfr. per gli ometti Montelius, *Civilis. prim. en Italie* I tav. 92 ed altri vasi simili, come *ibid.* tav. 87.

elementi decorativi. Tale sarà stata l'origine non solo dei buccheri, ma anche delle nostre oreficerie, le quali sono certamente di fattura indigena, non importate dalla Grecia o dall' Oriente; e poichè Vetulonia, la più ricca di tutte le necropoli arcaiche, ci offre l'evoluzione e lo sviluppo completo e coordinato di una toreutica particolare, è a lei che spetta l'onore di quest' arte magnifica, onore che i pochi e sporadici gioielli simili trovati altrove non potranno toglierle. Questa conclusione imposta da un esame imparziale della prima grande categoria delle oreficerie vetuloniesi, verrà comprovata dalla seconda anche più luminosamente.

Firenze

GIORGIO KARO.

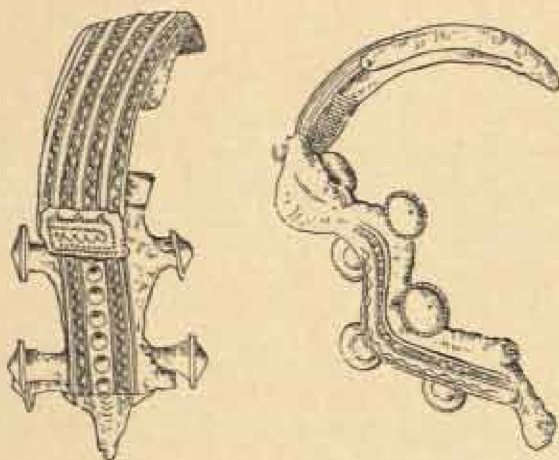


Fig. 48 — Cervetri (Roma).*

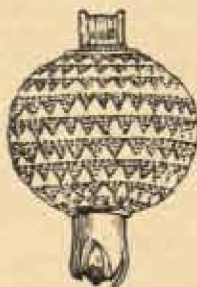


Fig. 45 **

*) Debbo alla cortese liberalità del commendatore Augusto Castellani il permesso di pubblicare la splendida fibula della sua collezione, citata di sopra p. 241 e che mi è dato aggiungere qui (fig. 48). L'ossatura è di argento, d'oro i bottoni contornati a funicella, e la fascia trinata, la quale si compone, sull'arco della fibula, di quattro fili ondulati divisi da laminette e listati da fili lisci, sulla parte serpeggiante, di due fili ondulati, divisi da una laminetta più larga, a bottoni sbalzati. Dove comincia l'arco vi è un riquadro di linee e triangoli granulari finissimi.

** Si ripete il pendaglio di Cipro, per inavvertenza, dato rovescio a p. 277.

DI UN'URNA ETRUSCA INEDITA
RIFERIBILE ALL'ECUBA DI EURIPIDE

L'autotipo dato più innanzi riproduce un'urna etrusca inedita del Museo di Firenze, con un'interessante scena a rilievo, descritta brevemente dal Körte (*Urne etr.* II, 2 p. 266), che la dichiara di soggetto nuovo e non chiaro. L'urna è d'alabastro, e proviene da una tomba a camera, che l'iscrizione sul coperchio a figura recumbente dell'urna stessa dichiara appartenere alla famiglia *Narchnia*. Fu trovata presso Chianciano, nella proprietà già Pacchierotti, insieme con un'altra urna anepigrafe rappresentante due giovani che riparano a un'ara (cfr. Körte, *Urne etr.* II, 2 tav. LXXX 2, LXXXI 1, 3 ec.) e con stoviglie e oggetti di bronzo del secolo III o II a. C.[1]

Il rilievo dell'urna che imprendo a illustrare è corroso per infiltrazioni di acque, tanto da trovarsi incavato nella parte inferiore. Non di meno è di singolare pregio per il soggetto, unico, e anche per l'arte eccellente con cui è trattato. Tutte le figure sono atteggiate in modo che rivolgono lo sguardo verso il mezzo, dove vedesi una vecchia, china e con gli occhi abbassati, in attitudine di duolo, la quale evidentemente occupa il posto principale. A sinistra di questa c'è una figura muliebre alata; più ancora a sinistra una donna giovane, che riguarda verso la vecchia e tiene la mano destra accostata al mento. A destra, dietro la donna chinata, due figure: la prima certamente virile, col capo infulato e vestita unicamente di una clamide, della quale sono visibili solo le estremità affibbiate sul petto; e un'altra di sesso non distinguibile nettamente.

Il Körte disse che la figura principale (da lui dichiarata di sesso incerto) e quella a destra potrebbero far pensare a Oreste e Pilade in Tauride, ma che le altre figure non si adattano a questo soggetto. Io ritengo

---

[1]) [L'iscrizione si legge: *Vel: Narchni: Velusa.* La suppellettile trovata e da me acquistata nel 1888 insieme con l'urna in parola consta dei seguenti oggetti: *Bronzo* – *a*) situla a tronco di cono a due manichi (alt. 0,23 diam. 0,21); *b*) oinochoe a bocca tonda con ansa desinente in testa di Athis (0,17); *c*) paio di urne con manico a collo d'oca (0,31); *d*) piccola grattugia di forma trapezoide (0,10×0,6×0,4); *e*) sei orciuoli (0,5) di cui uno attaccato con l'ossido ad una lama di coltello; *f*) fiasca globulare a collo cilindrico frammentaria. — *Terracotta* - *g*) skyphos campano-etrusco con anse onulari di nastro; *h*) due patere campano-etrusche, una umbellicata (diam. 0,19), l'altra a coppa con fogliette impresse (0,14); *i*) anfora (0,27) con anse a nastro striato di vernice plumbea (imitazione etrusca dei vasi campani); *k*) due coppe di simile tecnica; *l*) vasetto affusato giallognolo; *m*) gruppo di vasetti di terra gialla d'uso infantile, o simbolici, composto di 16 piattelli, 5 kyathoi, 3 kantharoi, 5 orciuoli. — L. A. M.]

che l'interpretazione proposta dal Milani, che si tratti di Ecuba, sia, più che verosimile, quasi certa, e sostenibile nell'analisi così letteraria come archeologica. Leggiamo infatti la scena che ci vien messa innanzi agli occhi da Euripide ai vv. 657 sgg. dell'« Ecuba ».



Urna di Chianciano nel Museo di Firenze.

Al v. 657 appunto viene in iscena un'ancella portando il cadavere di Polidoro, la quale domanda di Ecuba al coro; e questo gliela addita che opportunamente esce dalla tenda. L'ancella comincia dal chiamarla infelicissima; Ecuba risponde che questa è cosa oramai troppo nota a tutti, e crede da prima che l'altra le arrechi il corpo di Polissena, o, se mai, la testa fatidica dell'ispirata Cassandra; ma, quando riconosce il corpo del più giovane dei suoi figliuoli, comincia a disperarsi:

οἴμοι, βλέπω δὴ παῖδ' ἐμὸν τεθνηκότα, κτλ.

E dopo altre parole di angoscia scambiate tra lei e il coro e l'ancella, Ecuba rimembra un sogno fatto la notte, nel quale le appariva un fan-

tasma dalle ali nere, φάσμα μελανόπτερον, intorno al suo figliuolo, che non più godeva la luce del giorno. Le donne del coro domandano se per avventura ella possa, interpretando il sogno, congetturare chi abbia dato morte a Polidoro. Ecuba risponde che senza dubbio Polimestore; e contro l'avaro trace tutte imprecano. Ma ecco s' avanza Agamennone, che, ignaro di questa nuova sventura della sciagurata regina, viene per invitarla a dar sepoltura al corpo di Polissena, già scannata per mano di Neottolemo sul tumulo del Pelide; e si mostra sorpreso che Ecuba abbia tanto indugiato, mentre egli ha dato ordine agli Argivi di non toccare quel corpo. Ma, accortosi poi del cadavere, su cui è china Ecuba, chiede di chi sia. Alle ripetute domande di Agamennone la sventurata regina da prima non dà alcuna risposta, e continua a volgergli le spalle, dubitando tra sè stessa l' Atride possa disprezzare il dolore di lei e respingerla dai suoi ginocchi, tenendola in conto di schiava e nemica; ma finalmente, dopo che per ben quattro volte Agamennone le ha rivolto la parola, si fa coraggio, e lo supplica per le ginocchia, per la barba e la destra fortunata di vendicarla.

Ora, ritornando alla nostra rappresentanza, è facile ravvisare, nella vecchia china, Ecuba disperantesi sul corpo di Polidoro, che sarà lecito supporre (senza un volo troppo ardito di fantasia) rappresentato nella parte inferiore dell' urna, attualmente rotta e mancante. La figura di donna alata non ha parte diretta nella scena; ne vedremo tra poco il significato, illustrando i singoli personaggi rappresentati. La giovane a sinistra è l' ancella, che ha portato il corpo rinvenuto sulla riva, dove è stato spinto dal fiotto del mare, e pel quale l'ombra del giovanetto infelice, sul principio della tragedia euripidea, chiede sepoltura. La prima figura a destra della donna china sarebbe Agamennone, venuto per invitare Ecuba a seppellire il corpo di Polissena; e veramente sembra cercare di farla volgere a sè. L' altra figura può riguardarsi affatto secondaria, e supporsi rappresenti o un compagno o un servo d' Agamennone, o una donna del coro, o anche Cassandra, già destinata a essere concubina di Agamennone nella partizione del bottino, dopo la caduta di Troia.

Mi fermo un momento a notare l' importanza della scena riprodotta dall' artista etrusco nella serie delle sventure di Ecuba. Questa ha sofferto i più gravi dolori che possano straziare l' animo umano: dopo la caduta di Troia in mano dei Greci l' amato suo consorte è stato trucidato sotto gli occhi stessi di lei (*Troad.* 482, *Eneide* 2, 523 sgg.); la giovane figlia Polissena è stata strappata dalle sue braccia e sacrificata in onore d'Achille (*Hec.* 91, 142, 150, 220, 520; *Troad.* 4, 264, 622); Cassandra assegnata come concubina ad Agamennone, e la stessa Ecuba come schiava ad Ulisse (*Troad.* 277, 427, 1285); Andromaca tratta in ischiavitù (*Troad.* 577); Astianatte

è stato ucciso dai Greci e seppellito dall' ava nello scudo di Ettore (*Troad.* 1156 sg., 1223). Dopo tanti infortuni la vecchia regina, *trista, misera e cattiva*, viene disillusa acerbamente e crudelmente nella sua estrema speranza, che cioè sia ancor vivo l'ultimo rampollo della sua casa, Polidoro (*Hec.* 80, 429 sg.).[2]

Quindi la tragedia *Ecuba* è delle più patetiche di Euripide, il quale, maestro nel descrivere minutamente le passioni del cuore umano, ha qui avuto occasione di mostrare i suoi più alti pregi di poeta; sebbene, per la mancanza d' unità di azione, la tragedia sia stata riconosciuta difettosa. Nessuna meraviglia perciò che l' « Ecuba » di Euripide potesse ispirare gli artisti a riprodurne le scene più notevoli.

Ma, nell' esporre la scena dell' « Ecuba » e interpretare conforme a quella la nostra rappresentanza,[3] non ho inteso di affermare che l' artista etrusco siasi ispirato direttamente alla tragedia euripidea; ritenendo probabile l' opinione del Körte,[4] che i lavoranti delle urne etrusche « non avessero avuto l' intenzione di rappresentare un tale o tal altro mito, attinto dalla letteratura (sia dalle poesie originali, sia da compendi di mitografi), ma avesser copiato, più o meno liberamente, e con maggiore o minore intelligenza, opere d' arte e d' arte straniera, del cui significato avevano tutt' al più una vaga nozione. In tal modo l' importanza scientifica di quei monumenti, artisticamente meschini, starebbe in ciò, che per essi ci son pervenute certe composizioni greche.[5] »

Vediamo ora di fare una breve illustrazione dei personaggi dell' urna. Anzi tutto è da notare che l' atteggiamento della prima donna a sinistra (in cui ho riconosciuto l' ancella che ha portato il corpo di Polidoro), cioè l' accostamento della mano alle labbra, non è troppo frequente nelle rappresentanze in genere. Tuttavia alcuni casi ne cita K. Sittl nel suo erudito

[2]) Cfr. Höfer in Roscher's Myth. Lex. v. Hekabe I 1878 sg.

[3]) Mi lusingo che tale interpretazione non abbia a sembrare ad altri poco chiara o sforzata. Del resto io stesso credo che talvolta non si sia usata la cautela necessaria e siasi alquanto ecceduto nel riferire alcuna rappresentanza a un' opera letteraria determinata. A me non pare, per esempio, di dover seguire il Vogel in alcune delle sue induzioni nel lavoro Schenen Euripideischer Tragödien in griechischen Vasengemälden, Leipzig, 1886; come là dove ascrive tra le Vasengemälde die sicher auf Euripides beruhen quattro rappresentanze vasculari riguardanti la uccisione di Ofelte per opera del serpe, e la difesa che della nutrice Ipsipile fa, presso la madre del morto, Amfiarao; quando bisogna già sforzarsi a ricostruire alla meglio, valendosi di scarsi frammenti, la tragedia euripidea Ipsipile (Welcker, Griech. Tragöd. p. 554 sgg.).

[4]) Urne Etrusche II, pref. p. VI.

[5]) Il Körte l. c., per una considerazione cronologica attendibile (sebbene, come mi pare, non abbastanza da lui provata) circa lo sviluppo relativamente tardo della drammatica in Roma e circa l' età della maggior parte delle urne etrusche, e per il fatto che gli Etruschi furon romanizzati molto tardi. (cfr. Müller-Deecke, Die Etrusker, p. 121 sg.), ritiene anche poco verosimile che i lavoranti delle urne avessero attinto i soggetti delle loro composizioni dalle tragedie romane. Questa ipotesi fu già esposta dallo Schlie (Darst. des troischen Sagenkreises auf etr. Aschenkisten ecc., Stuggart 1868) e pure accolta dal Ribbek (Röm. Trag.).

libro *Die Gebärden der Griechen und Römer* (Leipzig, 1890) a pag. 272; e per noi basti ricordare che in simile atteggiamento, a esprimere spavento, raccapriccio, o quasi a reprimere un sospiro doloroso, è rappresentata Arianna abbandonata a Nasso (Helbig, 1224); Antiope, la quale, piena di terrore, mira lo scempio che il toro, aizzato dai figli Zeto e Amfione, fa di Dirce (*Arch. Ztg.* 1878, T. VII); Atteone, che inoltre con la destra solleva il *pedum* (Helbig, 252); e Artemis al cospetto di lui (*Pitt. d'Ercol.* III 52).

Quanto alla figura di donna alata che segue, ricordo che è uno di quei demoni femminili, a cui si suol dare il nome generico di Furie, e che, come rileva il Brunn, nelle rappresentanze etrusche vengono introdotte tante volte senza avere una relazione diretta con l'azione stessa, ma soltanto accennano all'influenza che hanno le potenze fatali e infernali nei tragici conflitti di queste scene.[6] Così troveremo queste Furie nelle rappresentanze di Telefo. Taccio di quelle del matricidio d'Oreste,[7] e di quelle del certame tra Eteocle e Polinice,[8] nelle quali ultime se ne vedono spesso due in atto di eccitare o soccorrere i due fratelli.[9]

Circa la figura di Ecuba, il suo aspetto anziano e la sua attitudine di duolo sono evidenti. Preme invece rilevare il modo insolito come è riprodotto Agamennone. Nelle urne etrusche compare generalmente barbato, vestito completamente e armato.[10] Pure l'assenza di barba si nota in un'urna etrusca del Museo di Perugia,[11] dove Agamennone è rappresentato in atto di assistere al sacrifizio d'Ifigenia, e in un'urna del Museo etrusco del Vaticano.[12] Però non si vede mai nelle altre urne etrusche vestito, come qui, di semplice clamide, di cui sono visibili i lembi superiori, senza chitone e, come pare, senza armi. In ciò, se non m'inganno, può riconoscersi una certa libertà dell'artista di quest'urna (della quale già notai la finezza di lavoro in confronto delle altre), per cui egli si è riportato alle rappresentanze greche dove Agamennone è riprodotto talora vestito all'eroica.[13] L'aver poi il capo infulato con tenie pendenti, attorte, può accennare al suo ritorno dal sacrifizio di Polissena.

Finalmente l'ultima figura a destra è affatto secondaria, come ho detto, e può anche ritenersi introdotta arbitrariamente dall'artista etrusco. Di simili introduzioni arbitrarie di personaggi non mancano esempi: ricor-

---

[6]) Brunn, Urne etr. I, p. 10.

[7]) Urne etr. I, tav. LXXIII-LXXX.

[8]) Körte, Urne etr. II, tav. VIII-XVII.

[9]) Se non fosse questa abitudine degli artisti etruschi, si potrebbe pensare che la figura alata nella nostra rappresentanza significasse un accenno al sogno di Ecuba, al φάσμα μελανόπτερον (*Hec.* v. 705).

[10]) Vedasi nelle urne di Telefo e nella maggior parte delle urne del sacrifizio d'Ifigenia.

[11]) Brunn, o. c. I, tav. XLIII 17.

[12]) Brunn, o. c. I, tav. XLIV 18. Del resto anche Ulisse, che di solito è riprodotto barbato, compare senza barba in rappresentanze dell'Odissea; cfr. Brunn, o. c. I, tav. LXXXVIII 2.

[13]) Per es. in vaso lucano, Overbeck, Her. Gal. tav. XXVIII 2.

derò che in un' urna, dove è riprodotta l' uccisione di Ismene per opera di Tideo, vedesi, tra le gambe di Periclimene, l' amante di Ismene fuggente, un corpo disteso, che giustamente il Körte (p. 26) disse non entrar nella sostanza del mito, non essendoci luogo per un combattimento previo all' uccisione d' Ismene.[14] Quindi la figura in questione sarebbe una di quelle meramente generiche, che gli artisti delle urne, secondo le esigenze dello spazio, spesso a capriccio o per pura ragione di simmetria, sogliono introdurre nelle loro composizioni.

Da ultimo noterò che la figura di Ecuba non è estranea alle rappresentanze etrusche: trovasi che porta tra le braccia il corpo della uccisa Polissena in uno specchio etrusco (Gerhard, *Etruskische Spiegel* 5, 56 sg. tav. 401).

Vercelli.

LUCIANO VILLANI.

[14]) [Faccio dal mio canto molte riserve sui pretesi capricci e i presunti errori degli artefici etruschi, a cui troppo spesso il Körte ricorre per ispiegare nelle urne, come negli specchi, le rappresentanze che non riesce di capire o illustrare completamente. — L. A. M.]

BUCCHERI CAMPANI

CONTRIBUTO ALLA STORIA DELLA CERAMICA ITALICA
E DELLE RELAZIONI TRA L'ETRURIA E LA CAMPANIA.

(Tav. VIII).

Non è stato ancora rilevato come la Campania sia la sola regione dell'Italia meridionale in cui l'antichissimo impasto bruno col quale tutti i popoli d'Italia, più o meno accuratamente e con qualche varietà, formavano il vasellame fin dall'epoca neolitica, abbia avuto come in Etruria un succedaneo nel vasellame di vero bucchero. Mentre in altre regioni la ceramica d'impasto locale scompariva affatto al contatto della ceramica greca d'importazione, e s'imparavano i sistemi della fabbricazione ellenica, imitando i vasi dipinti ed adottando per gli uffici della vita comune il vasellame di creta grezza depurata, tornita e ben cotta, che non si è mai più abbandonato, evolvendosi fino ai nostri giorni; in Etruria ed in Campania apparisce il vasellame di bucchero, che tiene un posto intermedio e si collega da una parte alla tradizione indigena, dall'altra ai progressi della ceramica, che si facevano in tutta Italia sotto le influenze delle civiltà fiorenti nel bacino orientale del Mediterraneo e da immigrazioni e correnti commerciali trapiantate ed alimentate nella penisola. Io stesso non ebbi modo di accennare a questa importante classe di vasellame campano nella mia memoria su *La Ceramica antica nell'Italia meridionale,* dove il tema proposto dall'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli mi costringeva a limitarmi alla trattazione della ceramica dipinta. Tanto più volentieri colgo ora l'occasione di richiamare l'attenzione degli archeologi e degli storici sulla produzione dei buccheri in Campania, dopochè in una recente visita che il prof. L. A. Milani fece al Museo di Napoli, avemmo occasione di riesaminare insieme i saggi di bucchero campano che esistevano nella Collezione già appartenente al Museo Borbonico, da me scelti e riuniti nel recente riordinamento che ho dato alla intera raccolta dei vasi.

In questo riordinamento ho collocata la serie dei buccheri campani subito dopo quella dei vasi d'impasto impuro dell'Italia meridionale. Già in quest'ultimi vasi, fin dall'epoca assolutamente preistorica, si notano differenze di colore che devono ritenersi intenzionali, ottenute cioè appositamente per via di varietà nella composizione della pasta e nella

cottura. Ciò è soprattutto evidente quando, accanto a scarsi esemplari di tono intermedio, spiccano, nel medesimo ambiente, due serie, l'una di un bel colore rosso cupreo, l'altra bruna precorritrice del bucchero. La coesistenza di queste due serie non è ignota all'età preistorica dell'Italia meridionale. La notai nel villaggio siculo della Murgia Timone presso Matera,[1] e più chiaramente ancora nella suppellettile della Grotta di Pertosa;[2] si riscontra pure nella stazione preistorica scoperta sullo Scoglio del Tonno, nel porto di Taranto, cominciata ad illustrare dal D[r] Q. Quagliati, in *Not. d. Sc.* 1900, p. 411 sg. Lasciando stare le questioni puramente tecniche e non ancora chiarite sul modo di fabbricazione del bucchero antico, è però certo che in esso deve riconoscersi un perfezionamento della serie bruna del vasellame d'impasto impuro, in quanto che l'argilla vi è ben depurata, e il colore costante. Accanto al progresso, comune a tutte le serie di vasellame, nella depurazione della pasta, si era adunque imparato un mezzo tecnico per darle costantemente un bel color nero, resistente dopo la cottura, e che si faceva anche meglio risaltare, tirando a mezzo lucido la superficie. È naturale che, per l'epoca in cui cade questo perfezionamento dell'arte indigena, si trovi la produzione del bucchero sotto la piena influenza greca, e vi si riscontrino numerose forme tectoniche derivate dalle corrispondenti greche. Ma vi durano, e chiaramente in Campania, forme indigene già adoperate nell'impasto impuro, i cui più tardi prodotti, per successivi stadii di evoluzione, risalgono almeno in parte fino all'epoca eneo e neolitica.

Dei buccheri campani taluni hanno forme locali, che non si riscontrano in Etruria; tali altri forme tectoniche e decorative simili ai buccheri etruschi. Esistendo nello stesso Museo di Napoli una piccola raccolta di buccheri etruschi che già appartennero al principe di Canino, ho potuto compararli strettamente. Il bucchero campano è più pesante, le pareti dei vasi sono in generale più spesse, la superficie dà spesso al color piombino e l'anima in frattura è di un grigio più chiaro, lo che non si riscontra di solito nei buccheri d'Etruria.[3] Mancano inoltre le decorazioni figurate a fini impressioni e a stampa, le zone d'animali ec., e predomina, accanto

---

[1]) *Monumenti antichi pubblicati per cura della R. Accademia dei Lincei*, vol. VIII, 1898, col. 423, 428 sg.

[2]) Ibid., vol. IX, p. 545 sg. L'estratto di questa Memoria è pubblicato ed annunziato da molti mesi; la 3ª puntata del vol. IX, rimasta lungamente incompleta, e che contiene la detta Memoria, uscirà presto.

[3]) [A proposito di queste caratteristiche dei buccheri campani, osservo che anche in Etruria si trovano buccheri molto pesanti, ossia a pareti grosse, specie nell'Etruria settentrionale, nel Chiusino e Cortonese. Le differenze con la Campania direi essere più nel tipo che nella tecnica, perchè anche in Etruria, quantunque il color del bucchero sia generalmente nero alla superficie come nell'anima, pure non mancano esempi che in frattura mostrano l'anima talora cinerea e talora giallognola, a seconda della varietà dell'impasto o della cottura. I buccheri poi dell'ultima epoca, cioè del sec. IV a. C., pure in Etruria sono di color traente al plumbeo, così da somigliare moltissimo ai vasi verniciati loro succedanei, detti campano-etruschi. Intorno all'origine ed alla diffusione dei buccheri etruschi vedasi nota 12. — L. A. M.]

a una buona serie di ornati lineari, già noti nei buccheri etruschi, la superficie totalmente liscia. Rarissime sono le iscrizioni graffite in dialetto locale.

Dalla mia esperienza personale degli scavi di tombe in Campania, desumo che il bucchero locale comincia alla fine del sec. VIII a. C., fiorisce nel VII e VI sparisce nel IV. Non vi si distinguono varietà di fabbriche, anzi tutto pare accenni ad un unico luogo di fabbricazione. Si penserebbe a Cales, dove la serie detta campano-etrusca e poi le note patere con iscrizioni latine parrebbero i succedanei del bucchero. Ma non vi è tra i buccheri e quelle serie, per i dati di fatto a me noti sinora, vera continuità cronologica. Io penserei piuttosto a Capua, dove il bucchero campano apparisce più numeroso che in altre necropoli, e che la tradizione storica dice fondata dagli Etruschi.[4]

A questi brevi cenni faccio ora seguire la descrizione e la riproduzione (tav. VIII) dei principali tipi di vasi di bucchero campani, desunti dalla raccolta del Museo di Napoli. Mi riserbo poi in altra occasione di aggiungere quanto sull' argomento c' insegna la collezione dei buccheri locali nel Museo provinciale di Capua, soprattutto ora che la Provincia di Caserta ha acquistato per quel Museo l' importante collezione Califano, che però, non essendo terminate le pratiche amministrative, non è ancora accessibile allo studio.[5]

---

[4]) Quando, nell'aprile 1900, inviai al ch. prof. Milani il presente articolo, non avevo ancora studiate le necropoli antichissime della valle del Sarno, sulle quali riferisco nel *Bullettino di paletnologia*, in altro scritto che è ora alle stampe (marzo 1901). Quella ricognizione, da me compiuta nella scorsa estate, aumentò e riaffermò le mie conoscenze intorno al materiale campano; nondimeno, anche prima di essa, sapevo benissimo che in tombe arcaiche campane ricorrono buccheri già sviluppati insieme con vasetti protocorinzi genuini, che poi più non si trovano, e che, dopo la coordinazione delle ricerche fatte in Etruria, in Sicilia e nella stessa Grecia, devono assegnarsi ai secoli VIII-VII a. C. Pur tuttavolta, preoccupato soprattutto dalla questione etnografica e topografica, volendo attribuire la produzione del bucchero campano agli Etruschi di Capua, com'era ed è nelle mie convinzioni, e ritenendo sulla fede del Beloch che questa città non fosse stata fondata prima del VI secolo, mi ero lasciato indurre, nella prima redazione del presente scritto, ad abbassare di molto le date. Avendo poi meglio studiata la questione cronologica, ho visto che il Mommsen, assai più cautamente del Beloch, non dà alla testimonianza di Catone il peso esclusivo che questi le attribuisce, ma riconosce che essa contraddice a tutte le altre, le quali pongono la fondazione di Capua suppergiù un mezzo secolo avanti quella di Roma. (C. I. L. X, 1 p. 365). Ed essendo in ultimo ricorso alle stesse fonti originali, ho visto che la data di Catone era dagli antichi stessi ritenuta come opinione individuale di lui, e come tale sanamente criticata. In tal modo tutto va d'accordo. Mette conto di riferire qui le belle e savie parole con le quali Velleio Patercolo (I, 7) critica l'opinione di Catone, e che per chi sia convinto, come son io, che gli spazi di tempo necessari all'evoluzione della stirpe umana sono assai maggiori di quelli in cui si vuol restringerla, valgono tant' oro. « .... Quidam huius temporis tractu aiunt a Tuscis Capuam Nolamque conditam, ante annos fere DCCCXXX. Quibus equidem adsenserim; sed M. Cato quantum differt, qui dicat Capuam ab eisdem Tuscis conditam, ac subinde Nolam: stetisse autem Capuam, antequam a Romanis caperetur, annis circiter CCLX, quod si ita est, cum sint a Capua capta anni CCXL, ut condita est anni sunt fere D. Ego (pace diligentiae Catonis dixerim) vix crediderim tam mature tantam urbem crevisse, floruisse, concidisse, resurrexisse ».

[5]) Sono soprattutto importanti nella collezione Califano: *a*) una grande olla di grosso bucchero con quattro colonnette che circondano il collo e che io ritengo un residuo dive-

1. (3394).[6] Anfora, alt. 0,177. Provenienza: Santa Maria di Capua.

Quest' anfora a collaretto rilevato, liscia, rappresenta una collezione di tipi già noti negl' impasti campani, come in quelli degli strati preellenici di Cuma (*Bull. di paletn. it.* XXV, 1899, p. 187 sgg.). Anche il collaretto rilevato ricorre in quei vasi d'impasto (ibid. p. 188, n. 2, cfr. fig. 2, a p. 186, ove però la infelice riuscita dello zinco non permette di vedere questo particolare).

2. (400). Situla, alt. 0,28. Dall' antica collezione del Palazzo Reale, formata quasi esclusivamente di trovamenti campani.[7]

Il manico a finta cerniera imita il metallo. Forma tipica per la Campania, che ha precedenti negl' impasti[8] e succedanei nei vasi dipinti,[9] ignota invece nei buccheri etruschi.

3. (3561). Oinochoe, alt. 0,185. Dal commercio antiquario napoletano, quindi con ogni probabilità di provenienza campana (acquistata nel 1861 da tal F. D'Arone).

Ha superficie liscia, bocca trilobata, ventre sferico. La forma goffa del collo e del manico mostra la imitazione locale dei modelli greci. Sulle spalle del vaso, graffita a cotto con punta metallica, leggesi la iscrizione (inedita) di cui diamo il facsimile:

Leggo: *limu° gesta pruzum.*

L' iscrizione è retrograda. Le tre parole sono distinte, l' ultima da uno spazio maggiore, la seconda da un punto in alto che nel graffito ha presa la forma di circoletto schiacciato, e fu evidentemente aggiunto dopo aver tracciate le due prime parole, per distinguerle (a meno che il punto ascritto non equivalga qui al punto soprascritto, nel qual caso avremmo $u^{\circ} = \text{V} = o$, quindi dovremmo leggere *limo*). La parola *limu* ricorre nella tabella osca

nuto ornamentale di una forma caratteristica per gl' impasti primitivi della valle del Sarno, ove talune olle hanno attorno alla bocca centrale quattro colli tubolari: *b*) una grande situla di bucchero più fine, con doppie figure di animali contrapposte sulla linea del manico, nello stile dei bronzi arcaici ionici ed etruschi.

[6]) Il numero fra parentesi è quello d' ordine generale seguito anche dallo Heydemann, *Vasensammlungen zu Neapel*, che però salta i nostri numeri, perchè si occupa dei soli vasi figurati. Per esigenze estetiche nella nostra tav. VIII la disposizione dei vasi non si è potuta far corrispondere all' ordine delle descrizioni.

[7]) Heydemann, op. cit., p. 13: « 395-450. Schwarze Gefässe verschiedenster Form und Grösse mit flachgepressten Verzierungen, die aus Etrurien stammen. » In quel tempo i buccheri etruschi erano mescolati con i campani, nè gli archeologi li distinguevano. Lo Heydemann compì il suo catalogo senza poter consultare nessuno degl' Inventari dei vasi (egli anzi credeva che ce ne fosse uno solo) conservati nell' archivio del Museo (cfr. prefazione all' o. c.).

[8]) Due situle rozzissime ed arcaicissime d'impasto chiaro esistono nel Museo di Capua.

[9]) Patroni, *La Ceramica*, pp. 30-31, 80-82.

capuana della « maledizione di Vibia » (Conway, *The Italic Dialects,* 130 *a* 8, cfr. Index V *Glossary to the dialects,* ove la si fa corrispondere al lat. *famem,* significato che però non conviene al nostro graffito). In *pruχum* vedrei un grecismo (πρόχους) ben conveniente al nostro vaso, e che spiegherebbe la comparsa del segno ψ = χ, insolito nell' osco.

4. (435). Oinochoe, alt. 0,285 data nell' annessa figura. La provenienza segnata negl'Inventari è « Napoli. » Sia che tale indicazione si riferisca al commercio antiquario, sia ai depositi e alle vecchie collezioni da cui fu formato il primo nucleo del Museo Borbonico, ne risulta la quasi certezza di un trovamento campano.



1 — Oinochoe di bucchero policromo.

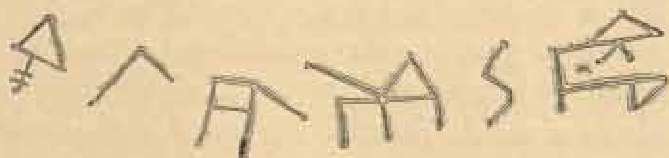
Esemplare singolarissimo per la tecnica. Le forme tectoniche lo ravvicinano al numero precedente, se non che sulla superficie liscia si è in via eccezionale adoperata una ornamentazione pittorica. Sul collo furono segnati, in rispondenza di ciascun lobo della bocca, tre occhi circolari, che ora si presentano rossicci, ma sospetto fossero a doratura, di cui resta il mordente. Allo stesso modo e con lo stesso effetto attuale furono tirate alla ruota, sul ventre, una fascia rossa più stretta in alto ed una più larga in basso. Nella fascia superiore è introdotto l' ornato reticolato puntato caratteristico dei vasi corinzi, con punti neri nelle congiunzioni del reticolato e punti giallo-oro nei vuoti. Nella fascia inferiore è un sistema di viticci a festoni intrecciati, sorgenti da piccoli bottoni di loto, evidente imitazione degli ornati così frequenti al medesimo posto in anfore ioniche e attiche a figure nere del VI secolo.

5. (395). Oinochoe, alt. 0,35. Dalla collezione del Palazzo Reale di Napoli, quindi quasi di certo campana.[10] La forma elegante mostra una migliore intelligenza dei modelli greci; le orecchiette presso l'attacco superiore del manico sono una reminiscenza dei dischetti frequenti nella ceramica rodia e corinzia, e derivate dalla tecnica del metallo. Tutta la decorazione si riduce a due righe parallele incise con la punta dello stecco, alla ruota, su le spalle del vaso. Vi sono parecchi esempi similari in Etruria.

6. (3463). Oinochoe, alt. 0,12. Acquistata in Napoli dal sig. Del Balzo, quindi quasi certamente campana. Modificazione e attenuazione locale delle forme tectoniche greche; le spalle, il collo, la bocca sono ottenute tutte in un solo passaggio. Vi è qualche raro esempio simile anche in Etruria.

7. (3549). Oinochoe, alt. 0,26. Dall'antica collezione di Palazzo Reale, formata quasi esclusivamente di materiale campano. Pasta grossolana: superficie non bene allisciata, quasi impasto nero più che vero bucchero. Il tipo è insolito nei buccheri campani, ma deriva da una forma già usata negl'impasti locali, che è alla sua volta una derivazione dalla brocca del Dipylon e del Falero, per mezzo delle imitazioni o reminiscenze di queste eseguite dai primi coloni greci nelle officine locali. Contrariamente al tipo predominante nei buccheri e del periodo posteriore, che è atticizzante o ionizzante, questo tipo dorizzante quasi non ha piede, mentre ha sviluppatissimo e ben distinto il collo, piuttosto stretto, su cui si attacca il labbro trilobato. Nei buccheri della regione falisca manca l'uno e l'altro tipo di oinochoe, predominando invece la riproduzione della brocca od olpe corinzia a bocca tonda: anche la oinochoe ad alto collo della Petrina (*Mon. dei Lincei*, IV, col. 305, fig. 153*a*) differisce dalla nostra per forma tectonica e per il rapporto del collo col ventre. In Etruria, come mi dichiara il Milani, non vi sono esempi di tal forma.

Il nostro ragguardevolissimo esemplare (che è però quasi di transizione tra gl'impasti e i buccheri) ha incisi in giro a punta di stecco e prima della cottura, alla base del collo, dei nessi di lettere che qui diamo sviluppati in facsimile:



Sulle spalle, zona con circoletti impressi per mezzo dell'applicazione ripetuta di una cannuccia; sul ventre, denti di lupo a fasci di linee impresse a cordicella. Questo genere di decorazione è anche una persistenza

[10]) Non dubito che tutti i vasi qui figurati (tav. VIII) siano campani. Con tale espressione intendo dire che la loro origine è anche comprovata con quasi certezza da documenti.

dei sistemi già in uso negl' impasti locali. Nei vuoti, delle protuberanze a mascheroncino improntate mediante una forma cattiva e stanca.

8. (215). Oinochoe, alt. 0,15. Dall' antica collezione di Palazzo Reale.

Di forma slanciata, ad alto collo non distinto tectonicamente, ma fuso in un sol passaggio con le spalle del vaso. Queste sono però distinte dal corpo, tanto nella sagoma, che vi forma una leggera depressione, quanto dalla decorazione di una linea spezzata, incisa a punta di stecco, che ne limita l' orlo. È uno dei più fini e leggeri e meglio lucidati esemplari del bucchero campano, fra i quali rappresenta un' eccezione.[11]

9. (3463). Boccaletto, alt. 0,097. Provenienza ignota. È liscio, con alto collo alquanto svasato, a bocca tonda.

Forma etrusco-laziale comunissima; nei buccheri campani più rara dell' oinochoe e limitata ad esemplari di piccole dimensioni. Al Museo di Capua esistono esemplari identici dalla necropoli capuana.

10. (210). Kyathos, alt. 0,097. Dal Museo Vivenzio di Nola, formato soprattutto da trovamenti nolani e poi di qualche altra località della Campania.

È a fondo piano; variazione di forme già usate negl' impasti locali (cfr. *Bull. di paletn. it.* XXV, 1899, p. 190). Il manico solo è variato: la parte anteriore è traforata a giorno in forma quasi di cetra; la parte mediana che corrisponderebbe alle corde, e i due rami che n' escono inferiormente per attaccarsi al labbro sono decorati da una serie di piccoli solchi a stecco; le parti laterali da *pointillé* a punta di stecco libera; intorno al listello del fondo piccoli intacchi pure a stecco.

11. (417). Kantharos, alt. 0,13. Dal commercio napoletano. Nel Museo di Capua si hanno esemplari identici provenienti dalla necropoli capuana; nella Raccolta Cumana del Museo di Napoli e nella collezione cumana del cav. E. Stevens, esemplari identici provenienti dalla necropoli di Cuma.

Forma comune all' Etruria, al Lazio e alla Campania con parecchie varietà per l' altezza e per le proporzioni del piede. Si rinvengono simili kantharoi di bucchero nelle tombe siciliote dei sec. VII-VI (Siracusa, Megara Hyblaea): avendo già altrove notato l' importazione di vasellame campano, sostituitosi a quello attico dalla seconda metà del sec. IV in poi (forse per effetto della grande guerra tra Atene e Siracusa), propendo a credere che anche tali kantharoi di bucchero siano colà importati dalla Campania piuttosto che dall' Etruria. Nei kantharoi campani le dimensioni sono piuttosto modeste e la superficie sempre liscia.[12]

---

[11]) [Questo tipo di oinochoe è raro in Etruria, ma pure un esempio quasi identico con la stessa decorazione graffita a zig-zag intorno all' omero fu trovato nella necropoli Visentina e si ha a Firenze nella sala intitolata da *Visentia*. Appartiene alla tomba descritta in *Not. d. Sc.* 1886 p. 149 sgg. Un esempio di Poggiobuco è dato in Arch. Jahrb. 1900 p. 178, 8. — L. A. M.]

[12]) [Kantharoi di bucchero nero lisci di simile tipo si trovarono anche a Rodi insieme con vasellame protocorinzio. Un esempio di tal pro-

12. (445). Skyphos, alt. 0,103. Dalla vecchia coll. di Palazzo Reale. Nei buccheri etruschi e falisci questa forma è generalmente priva di manichi. Furtwängler, *Berl. Samml.*, cita un es. di Nola (1481) ed uno di Chiusi (1523), però nel Museo di Firenze, come mi comunica il Milani, mancano esempi. Decorazione (*pointillé* a ventaglio nella fascia limitata da una riga incisa con lo stecco alla ruota, presso il labbro) tipica dei buccheri etruschi.

13. (219). Skyphos, alt. 0,20. Dall' antica collezione di Palazzo Reale. È imitato dalla forma protocorinzia. Tipo comune in Etruria e nei buccheri falisci (cfr. *Mon. dei Lincei* IV, col. 306, fig. 154). Decorazione comune agli esemplari etruschi (*pointillé* a ventaglio nella fascia presso il labbro, fasce ad impressione tirate alla ruota). Le orecchiette od alette presso i manichi sono una specialità degli esemplari campani, in cui il piede è pure alquanto più largo.

14. (224). Skyphos, alt. 0,114. Dal commercio napoletano.
Ha la forma a calice, con deboli righe ad impressione orizzontali e sporgenze mammillari presso i manichi.

15. (443). Orciuolo biconico, alt. 0,07. Secondo gl' Inventari, « di Napoli. » Questa indicazione segue l' altra « da Portici, » riferibile al numero precedente, e che indica senza dubbio il Palazzo Reale di Portici, sicchè in questo caso pare indicato il Palazzo Reale di Napoli, spesso però espressamente nominato.

Il tipo biconico schiacciato di questo vasetto è comune fra i buccheri campani e più raro in Etruria.

Altre tazzine, piattelli e piatti più larghi o patere, rappresentati da esemplari nella collezione di Napoli, hanno forme troppo comuni e non

venienza fu da me acquistato per il Museo di Firenze e trovasi esposto nella vetrina delle antichità di Rodi nella Sala dei preziosi. Tanto l' esempio di Rodi quanto gli esempi etruschi, che sono comunissimi, hanno però il piede più svelto. Non meno comune in Etruria è il tipo di kantharos col piede a semplice collarino bassissimo, che credo abbia pure esempi in Sicilia. Riferendomi ai ben noti luoghi di Ateneo I 28; XV 700 sul mobiliare etrusco importato nell' Attica al tempo di Crizia, credo non improbabile la provenienza dall' Etruria propria, tanto dei buccheri di Rodi, di cui fece cenno anche Milchhöfer (Anf. d. Kunst p. 76), come di quelli rinvenuti dall' Orsi in Sicilia (Siracusa, Megara-Hyblea) e dal Flinders Petrie a Naukratis in Egitto. A cominciare dal secolo VIII fino a tutto il secolo V, la grande patria del bucchero nero è senza alcun dubbio l' Etruria; ma sta il fatto che i precedenti di questa ceramica caratteristica, che nei tempi più remoti (secoli VIII, VII a. C.) si soleva dorare d' elettro e colorare di minio (cfr. Mus. top. dell' Etr. p. 27 nota 28) e a vari colori vivaci, come in esempi trovati a Veio, Vulci e Cere, è da ricercarsi in Oriente. I più antichi precedenti del bucchero ch' io conosca sono rappresentati dalle ceramiche brunite rinvenute dallo Schliemann e dal Dörpfeld a Troia, dallo Chantre a Kara-Euyuk in Cappadocia e dal De Morgan nelle tombe neolitiche di Nagadah e Abydo, le quali ci riportano alle prime influenze dell' Asia in Egitto. Il Museo di Firenze, grazie alla liberalità del signor Percy E. Newbery e grazie ad una gentilissima intermediaria americana che dimora in Firenze, è ora in possesso di un orciuolo gemino d' argilla nera brunita e dorata d' elettro proveniente da Nagadah, che si può considerare il proavo tre volte millenario dei buccheri dorati d' Etruria. — L. A. M.]

offrono nulla di particolare per meritare di essere riprodotti come tipi dei vasi di bucchero campani. Chiudiamo la rassegna con i due numeri seguenti:

16. (3465). Aryballos, alt. 0,095. Provenienza ignota. Imita la ben nota forma dei protocorinzi. Unico esemplare a me noto.[13]

17. (414). Askos, alt. 0,16. « Da Napoli. »

Ha quattro peducci e corpo cilindroide, acuminato nella estremità opposta alla bocca, che è ad imbuto verticale. Forma rara.

La presenza, nella sola Campania tra tutte le regioni dell' Italia meridionale, di una larga produzione locale del vasellame di bucchero, che d' altra parte è un fenomeno così tipico pel suolo etrusco, non può non recare un' altra e solida prova agli argomenti già svolti dal Beloch (*Campanien, Ergänzungen u. Nachträge*, Breslau 1890, p. 443 sgg.) per raffermare la tradizione storica di una dominazione Etrusca in Campania, un tempo negata dal von Duhn. La base della tradizione potrebbe anche consistere in una affinità originaria delle popolazioni campane e delle etrusche. Se non che il bucchero campano pare abbia in generale un carattere più recente, ci apparisce quasi una propaggine geografica e cronologica del bucchero etrusco-laziale, ed io credo che non si va lungi dal vero, opinando che la sua produzione in Campania dati dalla fondazione di Capua per opera degli Etruschi.[14]

Solo erra grandemente il Beloch quando, nel ribattere gli apprezzamenti del von Duhn, crede porre il dito sopra una piaga della scienza archeologica ed indicarne la impotenza a risolvere questioni storiche. Non tutti gli archeologi la pensano come una volta il von Duhn, che del resto ha ora ritirata la sua precedente opinione.[15] Io credo invece, e del medesimo avviso è anche il Milani, che molte siano le relazioni monumentali tra la Campania e l' Etruria. Parecchie ce ne esibisce Suessula, ed eloquenti diverrebbero agli occhi di tutti quando, com' è nei voti, s' intraprendessero scavi sistematici in altre città e necropoli dell' interno. Preziosi elementi avremmo già per l' architettura se non fosse stato barbaramente distrutto il tempio del fondo Patturelli, presso Capua. Intanto

[13]) [Un altro esempio di aryballos di bucchero, copiato anche più strettamente di questo esemplare campano dai tipi protocorinzi, si ha a Firenze fra le suppellettili dalla tomba del Mereggio nella Sala Visentina; un altro esempio vidi nel Museo di Orvieto. — L. A. M.]

[14]) Cfr. sopra nota 4. Aggiungo che la « fondazione » di Capua deve intendersi come io ho mostrato si debba fare per quella di Cuma, cioè come una sovrapposizione e regolarizzazione in forma di città d'un abitato indigeno preesistente. Poichè la necropoli di Capua ha anche dato, al pari di Cuma, vasellame d'impasto con corrispondenti bronzi arcaicissimi, del periodo antecedente sì alla colonizzazione greca delle coste come alla dominazione etrusca, e che io attribuisco ai sec. XII-X a. C.

[15]) Ved. in *Riv. di St. ant.* 1900 p. 35 sgg. la sua *errata-corrige* provocata dall' iscrizione etrusca di S. Maria di Capua edita dal Bücheler, *Rhein. Mus.* 1900 pp. 1-8.

le sculture locali in tufo, trovate in gran numero presso quel santuario, sembrano sottrarsi alle norme ed alle concezioni dell'arte greca, per offrire invece dei punti di contatto con l'arte etrusca. E a questa si rannodano forse anche le pitture delle tombe locali, con guerrieri e donne in costume indigeno. Noi sappiamo, dopo che io ho messo in rilievo la suppellettile degli strati preellenici di Cuma [16] quale fosse la condizione di cultura degl'indigeni prima della colonizzazione greca. Erano gente che non sapeva costruire case in pietra, nè munire le città con una cinta di mura, che non aveva cioè architettura religiosa, civile e militare, e quindi neppure funebre, ma inumava semplicemente i morti nella terra, forse in casse che il tempo ha distrutte, talora anche in rozze tombe a cassone di pietre rustiche. Non sapevano di arte ceramica propriamente detta, non depuravano l'argilla, non la lavoravano al tornio, non la cuocevano in adatta fornace. E pure vediamo delle città, come Pompei, dove l'elemento greco si afferma in epoca antichissima (a Pompei col tempio dorico arcaico del foro triangolare), ma viene poi vinto per far posto ad un elemento italico.[17] Onde deriva questo elemento, quest' altra civiltà che si contrappone talora vittoriosamente alla greca? Non è il caso di pensare alle cinte pelasgiche che su pel dorso dell'Appennino si estendono dalla bassa Italia fino all'Etruria. Su queste gli scavi finora intrapresi non ci hanno illuminato, e molto resta da fare ancora prima che la questione sia chiarita. Ma in ogni modo, se esse sono veramente antichissime, come parrebbe, non possono rappresentare che una civiltà preellenica risalente la penisola, che però non ha lasciate tracce profonde negl' indigeni delle pianure, delle quali alcune, come l' agro campano, possono essere state lasciate da parte, forse perchè allora malsane e paludose. Certo gli strati preellenici della Campania non ci danno alcun indizio di una civiltà superiore, e per questa regione una tale civiltà, quando non è la greca, non può essere rappresentata che dall' influenza dell' etrusca Volturnum, simultanea a quella dei coloni ellenici. Se quanto di preromano è in Pompei fosse diligentemente riesaminato da un etruscologo, probabilmente si verrebbe ad un risultato positivo intorno a quei Tirreni che Strabone (V, 247) afferma aver posseduta la città fondata dagli Osci. Ma basti ora l' aver accennato a questo tema importantissimo, alla cui futura trattazione non sarà forse inutile il contributo che qui abbiamo intanto recato.

Napoli.

GIOVANNI PATRONI.

---

[16]) Cfr. *Bull. di paletn. it.* 1899 p. 183 sgg.; *Röm. Mitth.* 1899 p. 194 sgg.

[17]) Esagerazioni non sane del filellenismo archeologico moderno sono per me gli studi architettonici iniziati dal Michaelis (*Pompeiana*, *Röm. Mitth.* 1899 p. 173 sgg.), che vorrebbe tutto derivare, anche in epoca tardissima, da una continuazione di influenze greco-orientali, quasichè l'Italia nulla abbia dato, e non fosse certo che per altri edifici, come ad esempio il teatro, sono appunto i greci tardi quelli che hanno modificato il loro sistema primitivo ed adottato l' italico.

LA MORTE DI MELEAGRO NELL' ANFORA SANTANGELO
DEL MUSEO DI NAPOLI
E IN UN SARCOFAGO INEDITO DI FIRENZE

Non essendovi ancora un vero accordo tra gli studiosi nell' interpetrazione della scena di Meleagro rappresentata nella grande anfora lucana della collezione Santangelo qui sotto riprodotta (fig. 1), non sarà inopportuno ch'io brevemente ne discorra per venire da ultimo a quella che credo la spiegazione più attendibile.[1]

Trovata ad Armento in Basilicata (Lucania), e conservata nel Museo Nazionale di Napoli, quest' insigne anfora monumentale esibisce nel centro della sua faccia principale una specie di portico od atrio di palazzo, sorretto da colonne ioniche, sotto di cui si vede un giovane in atteggiamento doloroso, che è per cadere privo di forze su di una kline, ed è sostenuto da un lato da Tideo (ΤΥΔΕΥΣ), dall'altro da Deianira (ΔΗΙΑΝΕΙΡΑ). Fuori del portico ed a destra siede Afrodite (ΑΦΡΟΔΙΤΗ) con accanto Eros alato, al quale la dea dell'amore ha tolto l'arco e le saette. Presso Eros leggesi la scritta ΦΘΟΝΟΣ.

Nella parte inferiore è Oineo (ΟΙΝΕΥΣ), che guarda là dove si svolge la scena principale e che, in atto disperato, si tiene la mano destra tra i capelli. Si osservano poi i due eroi Peleo (ΓΗΛΕΥΣ) e Teseo (ΘΗΣΕΥΣ), dai cani che hanno a lato, caratterizzati come partecipi della famosa caccia per il cinghiale Calidonio, egualmente afflitti e col capo velato in segno di lutto.

A sinistra della parte centrale si vede una donna che accorre agitata protendendo le braccia verso il luogo in cui si trova il giovane morente e che dal passo affrettato, dall' atteggiamento del volto dimostra l' interna agitazione.

Come vedesi dunque, mentre i varii personaggi della scena son tutti dall' artista designati coi loro rispettivi nomi, restano senza alcuna indicazione quest' ultima donna che accorre affannata e il giovane sopra ricordato.

---

[1]) Per la bibliografia di quest'anfora vedi Heydemann, Vasensamml. zu Neapel SA n. 11 (p. 631) e per la sua pubblicazione più completa vedi Minervini in Bull. Arch. Napol. VIII 1860, tav. VI, VII, VIII. Altre riproduzioni si hanno in Arch. Zeit. 1867 p. 220-221 — Reinach, Répert. de vas. I p. 401 ed in Strenna Festosa offerta a G. Henzen, Roma 1867 (art. Kekulé). La nostra fig. 1 è desunta dal Minervini o. c. tav. VI.

Quanto a questo si è da tutti d'accordo nel riconoscervi Meleagro che, quasi esanime, cade fra le braccia del fratello e della sorella; molto discussa invece è l'altra figura di donna. Il Forchhammer infatti pensa che debba essere qualcuna delle altre sorelle, Gorge per esempio; ma già il Kekulé escludeva quest' opinione sia perchè esse hanno già una rappresentante in Deianira, sia ancora perchè l'aspetto della donna è assai differente da Deianira stessa. Aggiungo inoltre che sarebbe stato strano che l'artista, che ci ha designato coi loro nomi Tideo e Deianira, lasciasse alla supposizione dell' osservatore la determinazione dell' altra sorella, meno importante nel mito.

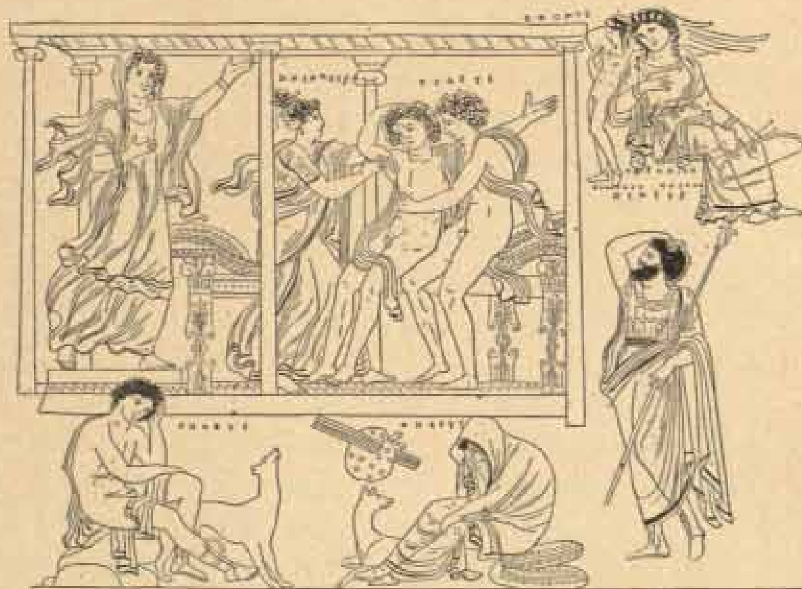


Fig. 1 — Scena principale dell' anfora Santangelo (Napoli).

Non so se sia stato da alcuno pensato ad Atalanta, ma anche questa escludo, sia perchè non corrispondente alle altre raffigurazioni che di essa abbiamo, nelle quali apparisce nel caratteristico suo costume di cacciatrice, sia ancora perchè, essendo causa prima dell' uccisione dei fratelli d'Altea, dello sdegno di questa, e della conseguente morte di Meleagro, doveva essere invisa a tutti quelli della famiglia dell' eroe, e però male l'artista avrebbe pensato a darle una parte in una simile scena domestica.

Prevalente è invece l'opinione che questa donna sia la madre Altea, che ha parte sì notevole in tutto lo svolgimento del mito; e qui si son fatte varie ipotesi: Il Vogel,[2] per esempio, dice che se noi ammettiamo che la donna sia Altea, la scena, informata ad un tragico interesse, guadagnerebbe immensamente se nel momento in cui Meleagro è senza spe-

[2]) Vogel « Scenen Euripideischer Tragödien », Lipsia 1886.

ranza di salvezza, la madre, dopo aver gettato nel fuoco il tizzone, venisse incontro al figlio morente: in tal modo in quest' estremo momento il suo amor filiale salirebbe al culmine del *pathos*. Non credo però coll' Olivieri [3] (il quale ultimamente si è occupato della quistione), che quest' opinione possa accettarsi, poichè se, gittato il tizzone nel fuoco, le fosse sopravvenuto nell' animo il pentimento, avrebbe potuto benissimo essere sempre a tempo per salvare il figlio, togliendo dal fuoco il tizzo non ancora consunto, come aveva fatto in altra occasione. Ma egualmente son d' avviso che non si possa seguire neppure l' Olivieri nelle sue affermazioni. Egli infatti comincia dall' accennare alla tragedia Euripidea « Μελέαγρος », e là dove parla della morte dell' eroe principale, mentre tutti i critici son concordi nell' ammettere che doveva nel drama avvenire quando Altea, mossa a sdegno per l' uccisione dei fratelli, ha buttato nel fuoco il tizzone sino ad allora gelosamente custodito, crede di doversi allontanare da questa cumune opinione, unicamente ed esclusivamente per via di questo vaso.

In questo egli dice che la donna è certo Altea che nella favola ha il 1° posto e che perciò « *non poteva addirittura mancare* » e quindi, muovendo da questo presupposto, vuole che essa accorra al figlio non già, per la ragione sopra accennata, quando secondo la tradizione più recente ha buttato il tizzo nel fuoco, ma quando, come in Omero, ha imprecato contro il figlio invocando la vendetta dell' Erinne, e questa già l' ascolta. Siccome poi questa rappresentanza si crede ispirata alla tragedia « Μελέαγρος », anche in questa Euripide avrebbe abbandonato la tradizione ai suoi tempi prevalente, e sarebbe tornato a quella omerica nella quale il particolare del tizzone non ancora compare, ma solo vi è l' imprecazione della madre.

Tali deduzioni mi pare che non possano accettarsi principalmente perchè abbiamo l' argomento dell' intero drama serbatoci dallo scoliasta alle Rane di Aristofane, che mette fuori discussione il motivo della morte dell' eroe. Infatti al v. 1238 è detto: « Ἐπεὶ δὲ τὸ δέρας τῇ Ἀταλάντῃ πρώτῃ τὸν κάπρον τοξευσάσῃ ὁ Μελέαγρος χαριζόμενος ἔδωκεν καὶ οἱ πρὸς μητρὸς αὐτοῦ θεῖοι, ἀγανακτοῦντες εἰ τὰ ἀριστεῖα γυνὴ λήψεται, τὸ δέρας μὲν Ἀταλάντης ἀφείλοντο, ὑπὸ δὲ Μελεάγρου ἐφονεύθησαν ὀλίγον ὕστερον καὶ αὐτοῦ, τῆς μητρὸς ἐπὶ τῇ ἀφαιρέσει τῶν ἀδελφῶν λυπηθείσης καὶ ἀναψάσης τὸν Μοιρῶν δαλόν, ἀποθανόντος ».

Mi pare quindi che finchè non ci sieno ragioni ben più serie che ci facciano dubitare dell' attendibilità d' una testimonianza sì antica, nessun critico possa accettare le conclusioni dell' Olivieri, fondate sulla rappresentanza di un vaso, neppure di sicura interpetrazione. Ed ora torniamo a questo: escluso dunque che Euripide nella tragedia accennata abbia prescelto al motivo del tizzo quello dell' imprecazione, resterebbe, direi

[3]) A. Olivieri « A proposito di Teseo e Meleagro in Bacchilide », Bologna, Zanichelli 1899.

quasi, incomprensibile come mai un artista, nel IV secolo circa a. C., nel riprodurre un episodio del mito, si riferisse non già alla più tarda evoluzione di esso conosciuta con Frinico, Bacchilide, Sofocle, Euripide, ma invece al suo periodo iniziale qual è in Omero. Tanto più curioso ciò sarebbe in quanto la mancanza di nomi nelle due figure principali, poteva esser causa di confusione nella loro determinazione, già ai tempi stessi dell'autore.

Notisi ancora che la tradizione letteraria accenna, sì, a rimorsi nell'animo di Altea tanto da fare che si uccida disperata, ma ciò in seguito alla morte di Meleagro, mentre che invece giammai si parla di un ravvedimento rapido sì da farla, o dopo lanciate le imprecazioni, o appena messo nel fuoco il tizzone, accorrere pentita a salvare il figlio. Ovidio stesso che ce l'ha descritta (Met. VIII) lungamente combattuta da diversi pensieri ed affetti prima di compiere l'atto fatale, nulla ci aggiunge al termine di questo, nulla che ce la dimostri almeno commossa, addolorata in confronto delle altre sorelle che

Dumque manet corpus, corpus refoventque foventque
Oscula dant ipsi, posito dant oscula lecto, ecc.

Per tutto questo mi pare poco sicuro, da una semplice rappresentanza, come quella del vaso Santangelo, indurre delle circostanze di fatto che per altra fonte non ci risultano. Per queste ragioni quindi escludo anche che in questa donna che accorre verso Meleagro si possa riconoscere Altea, l' « ἀτάρβακτος γυνά » di Bacchilide (Od. V), la madre « αἰνὴ κακομάχανος » di Frinico, ed invece son d'avviso che l'artista abbia voluto rappresentare la moglie Cleopatra, che secondo la tradizione è teneramente amata da Meleagro, e alla sua morte non sa sopravvivere al dolore, e si uccide. Apollodoro infatti (I, 8, 3, 15 sgg.) dice: « μετὰ δὲ τὸν Μελεάγρου θάνατον Ἀλθαία καὶ Κλεοπάτρα ἑαυτὰς ἀνήρτησαν ».

In tal modo meglio si capisce la ragione per la quale sono lasciati senza alcuna indicazione i due protagonisti, e meglio il valore della parola « φθόνος » aggiunta ad Eros. L'artista, in altre parole, si sarebbe proposto come soggetto di far vedere come non vi può essere vera e continua felicità a questo mondo per l'invidia degli Dei, ed avrebbe scelto, come esemplificazione, il caso di Meleagro, così famoso nell'antichità, e oggetto stupendo di poesia per far vedere come l'eroe, giunto al massimo della gloria per la vittoria riportata sul cinghiale e sui tanti nemici, e felice dell'amore della sua Cleopatra, diviene poi vittima fatale dell'invidia degli Dei in generale, ed in particolare di Eros ed Afrodite. Per volere di questi infatti s'innamora pazzamente di una donna oscura fino ad allora, Atalanta, e per essa contrasta con gli zii materni, donde poi lo sdegno

fiero della madre Altea e la sua morte. La presenza di Eros ed Afrodite, e la parola « φθόνος » doveano subito all' osservatore fare indovinare il pensiero dell' artista, ed aiutare a riconoscere i due eroi principali, lasciati senza alcuna indicazione appunto per destare un interesse più vivo.

D' altra parte poi non si possono trascurare, nella trattazione dei soggetti figurati, le rappresentanze analoghe, e quindi per il nostro argomento non si può non tener conto dei varii sarcofagi riproducenti lo stesso soggetto. In questi dunque troviamo rappresentata la morte dell' eroe di Calidone sia secondo la tradizione più antica, derivata da Omero



Fig. 2 — Sarcofago Montalvo, Firenze.

(l. IX vv. 529-600), per la quale cade nella lotta contro i Cureti, sia ancora secondo quella più recente resa, direi quasi, più popolare dalla tragedia euripidea. In rapporto a questa seconda abbiamo alcuni rilievi di sarcofagi che, per la loro stretta analogia, per i caratteri comuni, si può credere derivino da un medesimo esemplare greco con variazioni di particolari, dovuti naturalmente all' arbitrio dei varii artisti che li han riprodotti. Ci contenteremo di prenderne in esame uno, finora inedito, esistente nel palazzo Montalvo di Firenze, gentilmente indicatomi dall' illustre professore L. A. Milani e qui esibito in autotipia.*

In questo rilievo adunque, diviso come in tre gruppi ben distinti, si ha anzi tutto, a destra, rappresentata la lotta coi Testiadi, Afare ed Ificlo (secondo Bacchilide Od. V) : il primo, ferito a morte, e rovesciato a terra, tiene ancora convulsamente con una mano la pelle del cinghiale, mentre

*) [Segnalavo al Robert questo importante rilievo illustrando in *Strena Helbigiana* p. 188 sgg. la Venere di provenienza fiorentina nota al tempo di Dante e già conservata nella stessa casa Montalvo in Borgo degli Albizi. A sua volta poi il Robert mi dava la notizia che a questo rilievo corrispondeva quasi perfettamente un sarcofago disegnato nel Codice Coburgense (cfr. Matz, Sitz. d. Ber. Berl. Akad. 1871 p. 494 n. 223-225) forse identificabile col nostro. È imminente, ormai la pubblicazione della seconda parte del vol. III del *corpus* dei sarcofagi (Antike Sarcophag-Reliefs in Auftr. d. K. D. Inst.), dove il Robert darà una riproduzione del rilievo Montalvo migliore della nostra, insieme col disegno Coburgense e con tutti gli altri sarcofagi conosciuti di Meleagro. — L. A. M.]

Meleagro cerca di strappargliela, e si prepara nello stesso tempo ad affrontare l' assalto del secondo, che avanza ardito. Non bene determinabili sono i particolari per lo stato in cui il sarcofago è giunto: così mutilo è il braccio destro di Meleagro, nè bene sicuri si può essere riguardo alla determinazione dell' altra figura che sembra di donna, e che si vede nello sfondo fra mezzo ai due lottatori. Il confronto però con altri sarcofagi, specialmente quello del Museo Capitolino,[5] e quello del Louvre[6] il quale per questa parte è perfettamente somigliante, ci può far supporre che si tratti d' una Furia (probabilmente con face in mano) che aizza alla lotta e accenna alla strage. Oltre a ciò dietro il secondo Testiade vedesi a mezzo un' altra figura, che sembra anch' essa muliebre al petto semiscoperto e alla capigliatura: forse un'altra Furia[7] la quale, insieme colla Parca che è all' altra estremità, inquadra, con bella rispondenza, tutta la rappresentanza. A sinistra dunque oltre alla Parca suddetta, che appoggia un piede sulla ruota di Nemesi, e con una mano regge il dittico, e con l' altra scrive con lo stilo la fine dell' eroe, rappresentata nel centro, vi è un simulacro di Artemide, che tiene nella sinistra l' arco, ed è in atto di trarre una freccia dalla faretra. Anche questa è stata aggiunta molto a proposito, perchè da lei è voluta la lotta coi Testiadi, da lei la fine di Meleagro, per vendicarsi di Oineo che l' aveva trascurata nei sacrifici.

Nel centro è rappresentata la catastrofe finale: Meleagro, disteso sul letto di morte in mezzo ai suoi cari, è per esalare l' ultimo respiro. Dietro il capezzale è un giovane che lo guarda mesto, e che con ogni probabilità è il fratello Tideo, come nel vaso Santangelo. A destra sono le due sorelle Gorge e Deianira, con i capelli sciolti sugli omeri e facili a riconoscersi per la somiglianza dell' aspetto; l' una di esse sorregge con una mano il capo dell' infelice, e con l' altra gli accosta alla bocca l'obolo che deve servire per il viaggio fatale. Dall' altra parte un vecchio si china sul letto, guardando fiso l' eroe, in atteggiamento anch' esso di dolore: questo nei sarcofagi consimili è stato variamente interpetrato da alcuni per il pedagogo, da altri per il padre. Io inclinerei a riconoscervi meglio il padre, che più opportunamente doveva essere messo assieme cogli altri della famiglia che son tutti presso il letto di morte. Avanti al letto, poggiate al suppedaneo, si vedono le armi dell'eroe tra le quali si distinguono l' elmo, lo scudo e la spada. In disparte poi, quasi messa fuori della scena, siede cupa e meditabonda Atalanta in costume di cacciatrice, con la fa-

[5]) Vedi Helbig, Führer durch die öffentl. Sammlungen klas. Altertümer in Rom. 512 e Millin, Gall. myth. T. 104, 415.

[6]) Bouillon, Musée III Basrel. 19 e Baumeister, Denkmäler II, 3, fig. 991, p. 919.

[7]) Se ciò fosse, data la relazione esistente tra Furie e Parche, notata dal Milani in Rendiconti dei Lincei (1893 pp. 1002-6), si potrebbe, com' egli stesso propone, vedere in queste due figure muliebri, che stanno intorno alla scena di strage, le due altre Parche, che tanta parte hanno nel mito di Meleagro.

retra alle spalle, e il cane accanto. Oltre a questi personaggi una donna accorre affannata e con segni di disperazione si slancia verso Meleagro: i capelli scarmigliati, i lembi della veste svolazzanti, il movimento stesso delle braccia ne dimostrano chiaramente l' agitazione. Costei è senza dubbio la moglie Cleopatra che, come nel vaso Santangelo, è fatta sopraggiungere d' improvviso alla scena, per dare a questa una movenza più drammatica e maggior varietà. La determinazione riesce sicura quando si riscontrino gli altri sarcofagi e principalmente quello del Louvre, (Baumeister fig. 991) dove la scena del centro, se si tolga l'aggiunta di Tideo, è perfettamente identica, e dove questa donna è stata riconosciuta per Cleopatra, non potendo per nulla confondersi con Altea che è rappresentata accanto, nell' atto di tenere nella fiamma il tizzone acceso.

Concludendo dunque, se si tien conto delle rappresentanze analoghe, mi pare che non dubbia debba essere l' interpetrazione del vaso citato, e che non vi sia ragione di ricorrere a supposizioni che contraddicano alla tradizione letteraria ed artistica.

Gioia dal Colle.

Riccardo Rubrichi.

APPENDICE MUSEOGRAFICA

SIENA - MUSEO CHIGI

(continuazione, v. sopra pp. 144-159).

I vasi.

I vasi in terra cotta del Museo Chigi appartengono alle seguenti categorie:

a) Vasi d'impasto impuro.

b) Vasi di bucchero.

c) Vasi dipinti, suddivisi in: 1) vasi corinzi e italo-corinzi; 2) vasi ionici e calcidesi; 3) vasi attici a figure nere; 4) vasi attici a figure rosse; 5) vasi etruschi d'imitazione; 6) vasi di vario stile dell'Italia meridionale.

d) Vasi verniciati neri con rilievi.

e) Vasi aretini.

Di tutti questi vasi descriveremo nelle pagine seguenti soltanto i più notevoli.

a) Vasi d'impasto impuro.

176. Ossuario tipo Villanova. Meandro a tre linee incise, sotto la bocca, con giro



176

d'impressioni trasverse a fune; zona a festoni di gruppi di linee incise incontrantisi ad angoli retti, sul rigonfio del ventre. Cervetri, necropoli di Zambra (acquisto aprile 1881). Alt. 0,31.

Altri ossuari simili di uguale provenienza, esibenti con leggerissime varianti lo stesso ornato del ventre, furono testè acquistati per il Museo di Firenze.

177. Gran cratere a corpo ventricoso, labbro basso, piede a tromba rivolta, con quattro anse semicircolari inclinate, fra cui è una ghiera a rilievo con capocchie imitanti chiodi metallici. Dalla necropoli di Poggio Buco (Pitigliano). Esemplare analogo: *Notizie degli scavi*, 1897 p. 269 fig. 3. Alt. 0,27; diam. 0,33,

178. Cantaro d'impasto fine, con anse intrecciate a corda e due protuberanze acuminate a corno negli spazi intermedi del corpo. Bell'esemplare. Alt. 0,14.

b) Vasi di bucchero.

179-80. Paio di grandi anfore con zona di bassirilievi ottenuti a cilindretto sulle spalle: divinità seduta verso d. su trono a spalliera con scettro nelle mani, a cui si accostano da s. due guerrieri armati di lancia ed un Centauro a gambe anteriori umane, con lancia e lungo ramo d'albero (cfr. Micali, *Storia* tav. XIX 1, tav. XX 11). Da Orvieto. Alt. 0,38-0,39.

181. Anfora d'impasto assai fine con due grandi anse a nastro, imitazione di prodotti ionici in metallo da cui derivò in Atene anche il tipo dell'anfora nicostenica (cfr. Pottier, *B. C. H.* 1893 p. 443). Il ventre è decorato di due cordoni a rilievo con tocchi a incisione. Le anse traforate a giorno, esibiscono la figura di due cavalli alati verso s. Bellissimo pezzo, d'ottima conservazione. Da Vulci; antica collezione Depoletti. Alt. 0,335. (Cfr. n. seguente).

Un esemplare similissimo, solo un poco più basso e ventricoso, proveniente da una tomba a camera del sepolcreto di Monte li Santi a Narce, si conserva nel Museo Archeologico di Firenze (acq. 1892). Nello stesso Museo (sala dei buccheri) trovasi un



181

altro esemplare di bucchero cinereo, proveniente da Cervetri, di forma più svelta e ancor più simile all'anfora di Nicostene, con le anse piene esibenti la singolare figura di un cane-lupo rampante. Altri esemplari sono nel Museo di Villa Giulia a Roma; per altri, più o meno simili, cf. per es. Pottier, *Vases du Louvre* pl. 26, A 566-67.

182. Anfora; forma, stile e fabbrica come il n. precedente. Manca una delle anse. Cordoni rilevati sul ventre. L'ansa, non traforata a giorno, esibisce le figure di una pantera e di due leonesse verso d. Cfr. n. precedente. Da Vulci; collezione Depoletti. Alt. 0,31.

183. Vaso anforiforme, senza anse. Sulle spalle e sul ventre, tre zone: la centrale, a fitte baccellature; le altre due, a rilievi di cilindretti, esibenti un uomo, a quel che pare in lotta fra due chimere. Vendita Perez (Sangiorgi 1893), *Catalogo* p. 4 fig. 43. Alt. 0,41.

184. Anfora a rilievi applicati. Spalle baccellate. Maschere femminili all'attacco delle anse sulla bocca e alla base del collo negli spazi intermedi alle anse. Sul ventre: cavalli alati accovacciati verso d. alternati con rosette o ruote graffite. Da Chiusi: scavi Stasi. Alt. 0,51.

185. Grande Hydria a rilievi applicati: maschere femminili, talvolta alate. Coperchio sormontato da un gallo. Vendita Perez, (Sangiorgi 1893) *Catalogo* p. 5 fig. 46. Alt. complessiva m. 0,68.

186. Oinochoe ad ampio e lungo collo, bocca piatta leggermente trilobata, decorata all'omero di ventagli semiaperti punteggiati. Alt. 0,28.

187. Grande oinochoe di forma press'a poco come il n. precedente, con zona di sottili ed eleganti striature sul ventre e giro di raggi graffiti intorno al piede. Alt. 0,38.

188. Oinochoe a rilievi applicati. Figura di leonessa sull'ansa. Spalle baccellate. Sul ventre: cinque mezze figure di un guerriero alato, barbato, a trecce disciolte, di tipo arcaico, con corazza, la s. levata all'altezza del viso, la d. abbassata verso la coscia (movimento di corsa); sotto il gomito s., rosetta. La figura intera, per es., in Micali, *Storia* ec. tav. XII, a s. in basso. Da Orvieto. Alt. 0,32.

189-90. Due calici. Uno, con doppia zona a ventaglio punteggiato, una volta aperto, l'altra semichiuso; il secondo, con rilievi a cilindretto: pantera, grifo, cervo pascente, sfinge maschio barbato. Alt. 0,15-0,16.

191. Gran calice di bucchero cinereo con pareti a spicchi, alcuni più grandi altri più piccoli, orlo trinato, a rilievi applicati e ornati incisi. Gli spicchi maggiori offrono la figura mostruosa di Bes: testa enorme, gambe corte, petto e ventre prominenti, braccia distese alle cosce. Le sommità degli spicchi più stretti sono decorate di protomi di pantera; così il piede, in forma d'imbuto capovolto. Il gambo è inoltre ornato di anelli rilevati e di tre maschere virili, barbate, a lunghe trecce. La parte inferiore del recipiente è smerlata. Esemplare

rarissimo. Dicesi provenire dalla Valdichiana. Alt. massima 0,31; diam. 0,24.



191

192. Terina a coperchio, con quattro brevi anse tubolari e rilievi applicati di cervi pascenti. Da Chiusi; necropoli di Poggio Sala. Alt. complessiva 0,35.

193. Cesta o coppa ombilicata, provvista lateralmente di due grandi anse ad arco sormontate da una colomba a tutto tondo. Alt. 0,065; diam. 0,23.

194-95. Due piedi di vaso (calice a più sopporti) esibenti una figura femminile, canefora, con due grandi ali ripiegate fino a terra. Esemplari analoghi in Micali, *Mon. ined.* tav. XXVII, 9; Pottier, *Vases du Louvre* pl. 28, A 664, ecc.

196. Ansa di skyphos ad orecchia con la nota figura dell'Artemis persica.

197. Ansa di vaso grande (oinochoe?) con gorgoneion di tipo arcaico.

c) Vasi dipinti

È questa, naturalmente, la categoria più ricca. I vasi dipinti Chigi occupano la vetrina di quasi tutta un'intera parete e si possono suddividere in più classi, come appresso:

1) Vasi corinzi ed italo-corinzi

198. Grande oinochoe a bocca tonda e rotelle; corpo piriforme. Argilla giallognola rossiccia; vernice nerastro-pallida, cattiva; dettagli graffiti; ritocchi violetti quasi totalmente perduti. Prodotto d'imitazione italica. Da una tomba a cassone dell'Etruria meridionale. Alt. 0,35.

Sul fondo verniciato delle spalle, grossa baccellatura graffita. In una fascia risparmiata intorno al piede, raggi. Sul corpo, tre zone ad animali rivolti a s., col campo cosparso di rosette di punti: 1ª, tre ippocampi, sette oche e quattro sirene; 2ª, due cavalli alati, tre leoni alati, due pantere alate, un cinghiale e quattro oche; 3ª, due leoni alati, un ippocampo, due sfingi, una sirena, tre oche ed una doppia pantera alata con una sola testa di fronte.

Notevole per la grande quantità di figure di animali alati, desunti dall'arte ionica.

199-200. Paio di oinochoai a bocca tonda e rotelle embrionali. Petali sulle spalle e intorno al piede; sul corpo, due zone di semicerchi incisi a compasso ed intrecciati, con tocchi bianchi framezzo. Cfr. un esemplare ceretano analogo in Pottier, *Vases du Louvre* pl. 40, E. 334. Alt. 0,22.

201. Oinochoe: forma come il n. prec., ma con le rotelle più pronunciate. Rosette di punti alla bocca sul collo, e sul ventre nel resto decorato di fasce bruno-pallide con ornati sovrappinti in bianco-sporco; squame alla base del collo; raggi intorno al piede. Imitazione di prodotti corinzio-rodii. Alt. 0,21.

202-03. Paio di grandi oinochoai ventricose, a bocca trilobata, d'argilla chiara, con gruppi di petali sulle spalle, fasce brune e paonazze e zona di grandi ornati a cane corrente, sul corpo. Assai andanti, ma non comuni. Alt. 0,25.

204. Skyphos di fabbrica corinzia: argilla tendente al verdognolo (cf. Wilisch, *Altkor. Thonind* p. 16). Vernice nera, quasi completamente saltata via. All'orlo, fra i manichi, serie di lineette a tremulo; sul corpo, fra due zonette di denti ad ingranaggio e in campo sparso di rosette: *A*, figura maschile alata, di tipo arcaico,

a lunga treccia, giubbino a corte maniche allacciato alla vita, braccia aperte, gambe piegate nello schema primitivo della corsa in ginocchio (figure analoghe p. e. in Pottier, *Vases* pl. 43 E 586, pl. 46 E 629), fra due sfingi sedute e due pantere stanti; *B*, cigno fra due sirene, un toro e uno stambecco pascente. Alt. 0,17; diam. 0,23.



204

205. Skyphos di fabbrica italo-corinzia, con rozza rappresentazione sul ventre di due pantere e di un uccello a testa di pantera. Alt. 0,115.

206. Kylix con gruppi di petali intorno al piede, fasce brune e paonazze sulla parte rimanente del corpo. Alt. 0,07.

paonazze. Fra i manichi, zonetta risparmiata con reticolato. Bell'esemplare. Alt. 0,065; diam. 0,12.

Esemplari analoghi, trovati alla Pescia Romana, presso Corneto-Tarquinia, nel Museo di Firenze (p. t.°, sala IX). Esemplari rodii, con lo stesso ornato del ventre, ma senza uso di bianco: Salzmann, *Camiros* pl. 33-34; Pottier, *Vases*, A 331-32; Furtwängler, *Jahrb.* 1886 p. 143, ecc.

208. Grande aryballos piriforme, con gruppi di petali, rete scaccata, meandro semplice e zona d'animali: oca fra una sfinge ed una pantera. Andante; ma notevole per la sua grandezza. Alt. 0,245.

209-12. Fra gli altri vasetti del medesimo stile: aryballoi piriformi come il n. precedente, aryballoi globulari, lekythoi a cuore, della solita grandezza e decorazione, si segnalano per la forma, quattro piccole lekythoi: la prima (209) col ventre a doppia sezione di cono; la seconda (210) a corpo schiacciato, con la parte centrale cilindrica; la terza (211) con il corpo a campana; la quarta (212) con le spalle riprese a toro.



207 209 210 211 212

207. Altra kylix, di ottima conservazione, fabbricata in Italia sul modello di prodotti corinzio-rodii. Argilla giallognola: vernice bruno-rossiccia. Il ventre è decorato del cosidetto ornato fenicio a barca palmata con contorni graffiti; i petali delle palmette sono alternatamente bianchi e paonazzi, le volute metà bianche e metà

2) Stile ionico e calcidese.

213. Anfora di stile affettato. A riquadri, limitati superiormente da una catena di palmette e fiori di loto contrapposti e alternati. Raggi intorno al piede. Alt. 0,35.

A) Herakles e il leone nemeo. Nel mezzo Herakles, barbato, in semplice tracolla bianca, tiene con la s. afferrato il leone alle fauci e con la d. gli immerge la spada nel ventre. Di fronte a lui sta Iolao, in chitone, corazza ed elmo, la clava dell'eroe nella s.; dalla parte opposta, Hermes, in chitone cinto, berretto, caduceo nella s., in atto con la d. di eccitare Herakles alla lotta. Chiudono la rappresentazione due figure ammantate: a s., un uomo barbato; a d., un giovine.

B) La stessa scena, con alcune varianti. Herakles tiene afferrato il leone per una delle zampe anteriori e cerca di soffocarlo stringendogli il collo con il braccio s. Iolao non ha la clava. Hermes è sostituito da una figura di efebo in mantelletta. Il disegno è da per tutto più trascurato che in A.

Cfr. su questa classe di anfore di stile ionico, Karo *J. H. S.* 1899 p. 147 segg. Lo stesso soggetto, ivi p. 156.



214

214. Anfora calcidica. Alt. 0,29. Sul collo grande ornato a croce, di palmette e fiori di loto riuniti da volute. Sulle spalle, al margine superiore della rappresentazione, baccellatura alternatamente nera e paonazza. Sul ventre:

A) Due sirene, col viso di fronte, fra due pantere id. Nel campo tre rosette.

B) Due sirene affrontate.

3) Vasi attici a figure nere.

215-16. Paio di anfore a riquadri. Nella prima — alt. 0,47 — è rappresentato un cavaliere fra due efebi nudi e due figure ammantate: nella seconda, di stile semiaffettato, due guerrieri su biga che muovono verso un personaggio ammantato seduto, mentre viene loro incontro una donzella con ghirlanda nella d. alzata: fra le zampe dei cavalli, scorpione. Alt. 0,43.

217-18. Paio di anfore a decorazione continuata, del solito stile, e con i caratteristici ornati di palmette e fiori di loto sul collo e sotto i manichi (cf. per es. il mio *Catalogo* di Bologna nn. 191-92). Una di esse, alta m. 0,30 esibisce in A: la lotta di Athena contro un Gigante; in B: una quadriga di fronte; — l'altra (m. 0,26) ad *occhioni*, un gruppo frammentario, di soggetto, a quel che pare, erotico, e figure di guerrieri accoccolati in atto di spiare. Disegno negletto.

219. Grande anfora frammentaria. È il vaso più notevole della serie a figure nere, per quanto privo del collo, della bocca e delle anse. Gli ornati laterali del ventre sotto le anse, si distaccano dall'ordinario di queste specie di anfore a corpo non verniciato: essi consistono in vari ampi giri di spirali simmetricamente contrapposti, con piccole palmette negli angoli. Gli altri ornati sono: sopra la rappresentazione, la catena di fiori di loto; al di sotto, il meandro semplice, la catena di fiori di loto, la zona di raggi. Altezza della parte conservata 0,345 (cfr. Petersen, *Röm. Mitth.* 1893 p. 346, 4).

A) Il campo è quasi tutto occupato da una quadriga rivolta a d. della quale è auriga una donna (Artemis?) in chitone talare intessuto a quadretti e cerchielli,

cinto, con apoptygma, capelli sciolti in lunghe trecce, tenia paonazza; essa regge con ambo le mani le redini. Accanto a lei sul carro sta Apollo, in chitone e mantello, tenendo una gran cetra appoggiata al parapetto del carro. Presso questo cammina una giovine ancella in chitone e mantello protendendo la d. Muovono incontro al carro, come per far festa ai venienti, quattro divinità in gruppo. È prima una maestosa figura di donna, riccamente vestita in chitone e mantello, con i capelli sciolti in



219

trecce, corona turrita in capo, la d. alzata per salutare (Thyone=Semele). Accanto a lei si avanza Dionysos, barbato e ammantato, riconoscibile alla corona di edera che gli ricinge i capelli; anch'egli stende innanzi la d. col pugno chiuso. Segue una seconda figura femminile, caratterizzata, a quanto parmi, come sposa dal mantello che le scende giù dal capo (Hebe-Dia?), in ricco chitone adorno come quello dell'auriga, la d. portata in grazioso gesto dinanzi al viso. Accanto a lei sta Herakles, barbato, vestito della pelle di leone. Precedono e accompagnano la quadriga Hermes, in chitone e mantello, calzari alati e kerykeion, ed un'altra figura femminile di cui resta soltanto la parte inferiore.

B) Quadriga di guerra, figurata di fronte nel momento in cui il guerriero in panoplia, che vi sta sopra, fa svoltare i cavalli verso destra.

La scena figurata in A è, per quanto io mi sappia, nuova, e viene opportunamente ad accrescere la serie assai scarsa (cf. Overbeck, *Kunstmyth.*; *Apol.* p. 360 sgg.) delle rappresentazioni di Apollo sul carro. La scena è concepita e condotta secondo lo schema ordinario delle processioni nuziali ed è verosimile si riferisca a una religiosa concezione di Apollo citaredo e nuziale. Per la figura di donna che guida il carro ho pensato ad Artemis piuttosto che, per esempio, ad una Musa o a qualche altra divinità secondaria, per il confronto con i tetradrammi di Selinunte della metà circa del sec. V a. C. (Overbeck, o. c. p. 77 e tav. III 6-7; Head, *Hist. num.* p. 147, fig. 41). Ho poi creduto di riconoscere Thyone-Semele nella prima figura di divinità che viene incontro al carro, non solo per la stretta relazione mitica di essa con Dionysos che le sta immediatamemte accanto, ma anche perchè le due figure compariscono associate anche in altri vasi attici a figure nere di soggetto e di stile analogo (cf. per esempio la splendida hydria del Museo Archeologico di Firenze con le nozze di Teti e Peleo: Amelung, *Führer* p. 226). Così vorrei vedere Hebe-Dia nella seconda figura delle divinità suddette, non solo perchè essa si trova presso ad Herakles, ma anche perchè, come sappiamo dall'inno omerico (*Ap. Pyth.* 17), ella interviene danzando ai canti di Apollo e delle Muse nell'Olimpo, ed Apollo manca raramente nella rappresentazione delle sue nozze con Herakles (cf., per esempio, come più strettamente affine nel concetto al nostro vaso, il puteale corinzio: Overbeck, *Plastik*[3] I, 142).

220. Frammento di anfora o idria, rappresentante Athena in lotta con un Gigante.

221. Altro frammento come sopra, notevole per i dettagli della rappresentazione.

Vi si vede una coppia di cavalli aggiogati e, dietro di essi, l'auriga, barbato, con il solito chitone talare bianco, senza maniche, intento ad aggiustare con la s. il pernio del giogo, mentre ad una delle corna di questo stanno appese le briglie. Sul davanti cammina un giovine guerriero coi capelli inanellati e sciolti in treccia sul petto, in corto chitone, corazza, elmo corinzio crestato e schinieri, il quale conduce, a quel che pare, un terzo cavallo, forse per servire da bilancino ai due primi. Disegno accurato. Rappresentazioni analoghe in: Baumeister, *Denkm.* fig. 2319; Gardner, *Ashmol. Museum.* tav. II, ecc. Il frammento Chigi proviene da Casal di Pari, località fra le provincie di Siena e di Grosseto.



221

222. Hydria di disegno andante, con figure bacchiche sulle spalle e il combattimento di un guerriero su quadriga, guidata dall'auriga, contro un pedone. Alt. 0,39.

223. Kylix ad orlo retto, non verniciato, con zona risparmiata in continuazione di quello del ventre. Le figure occupano tutte due le zone: A) efebo stante, con elmo nella s., fra due cavalieri; B) cerva saltellante fra due enormi galli (stile nicostenico). Disegno accurato.

224. Kylix di perfetta conservazione, del tipo così detto dei *maestri miniaturisti* (Kleinmeister). Nella zona risparmiata dell'orlo, da ambo le parti, è dipinta, molto finemente, la figura di un leone incedente, a fauci spalancate, di stile nicostenico. Alt. 0,13; diam. 0,21.



224

225. Fondo di tazza del tipo come il n. precedente, con la rara rappresentazione della Chimera, dentro un cerchio di fini baccellature nere e paonazze.

226. Frammento d'orlo con l'iscrizione: ....ϟONEΓO.... (Τλή)σων ἐπο(ίησεν).

227. Frammento come sopra ....+OEΓOEϟEN. (Τλήσων ὁ Νεάρ)χου ἐπόησεν. (Cfr. Klein, *Meistersign*[2] p. 73 sgg).

228. Skyphos ventricoso ad *occhioni*, con labbro breve ed anse orizzontali: A) Dionysos; B) Menade. Alt. 0,10.

229. Bicchiere a un'ansa, in forma di testa di moro laureata. Interamente verniciato nero, eccetto gli occhi, le labbra, le orecchie e un cerchio sopra la testa, lasciati nel color giallognolo chiaro dell'argilla. La corona di lauro termina sulla fronte in uno scudetto con crocetta dentro. Bell'esemplare. Alt. 0,15.

230-32. Fra gli altri vasi a figure nere, di stile generalmente trascurato, meritano di essere ricordati: numerose kylikes del tipo dei maestri miniaturisti (cfr. sopra nn. 224 e sgg.) ovvero di tipo solito con o senza occhioni, esibenti scene bacchiche, cavalieri e pedoni, banchettanti, figure di animali orientali, caccia al leone, finte iscrizioni, ec.; — (230) un'olpe a riquadro con una Menade fra due Sileni saltellanti in atteggiamenti lubrici; — (231-32) due oinochoai a bocca

trilobata con scena bacchica e lottatori in presenza di agonotheti; — alcune lekythoi ventricose e altre di forma slanciata con le ovvie rappresentazioni di animali, guerrieri, danzatrici, quadrighe, lotta di Teti e Peleo ec.

4) Vasi attici a figure rosse.

233. Kylix di grandi proporzioni, ricomposta da vari pezzi. Alt. 0,17; diam. 0,38. Intorno al 440 a. C. (cfr. anche Petersen, *Röm. Mitth.* 1893 p. 347 n. 7); lo stile presenta qualche affinità con la famosa tazza di Codro del Museo di Bologna, che i più convengono ormai nel riferire al 445 circa a. C. (cf. il mio *Catalogo*, n. 273). Le tre rappresentazioni, con un unico concetto, esibiscono tre scene d'inseguimento, di contenuto erotico. Sotto il piede trovasi graffita la seguente iscrizione etrusca, riferibile al proprietario del vaso: *Mi Arnthial Curtines*,

𐌔𐌄𐌍𐌉𐌕𐌓𐌖𐌂𐌋𐌀𐌉𐌈𐌍𐌓𐌀𐌉𐌌



233 Int.

Interno: cerchio a meandro interrotto da quadrati a croce; dentro: Eos che insegue Kephalos. Schema ordinario. Notisi, come singolarità di fabbrica, l'ampio bordo nero a margine dentato nella parte superiore, di cui è provvisto il chitone e l'apoptygma di Eos. Notisi anche come questo aderisce strettamente alle ginocchia della figura. La cuffia che porta in capo la dea ricorda molto da vicino quella di Medea nella citata tazza di Codro. Kephalos ha i movimenti impediti nel fuggire dall'himation che gli avvolge le gambe, e dalle cui pieghe tenta invano districarsi con la d.

Esterno: palmetta ritta a volute, da cui partono girali inchiudenti lateralmente due altre palmette con la foglia centrale più lunga, e terminanti in bottone di loto: foglioline isolate nelle curve delle volute. Ornato di tipo sviluppato.

A) Zeus che insegue Egina, presenti il padre e le sorelle di lei. Il centro è occupato da una grandiosa figura di uomo barbato, laureato, con himation ripiegato sulle spalle e scettro nella s. (Zeus), il quale insegue a gran passi una donzella, in chitone dorico con apoptygma, che fugge spaventata dinanzi a lui, sollevando con ambo le mani il mantello di dietro la persona (Egina). A s. della donna sta ritto un vecchio barbato, in chitone e mantello, appoggiato con la d. a uno scettro, facendo con la s. un gesto di terrore (il padre della fanciulla, Asopos); mentre dietro di lui un'altra donzella, in chitone, himation e cuffia chiusa, fugge verso s. Dietro l'inseguitore si veggono altre due donzelle fuggenti in direzione opposta di lui: una in chitone dorico, l'altra in chitone ionico a doppia rimboccatura.

B) Menelao che insegue Elena alla presa di Troia. Il centro è anche qui occupato da una giovine donna (Elena), in chitone, himation e cuffia, fuggente spaventata a d. verso Apollo, figura giovanile in calmo atteggiamento, coi capelli sciolti in trecce sulle spalle e sul petto, la testa cinta d'una ghirlanda di lauro, il mantello ripiegato dietro la persona, la d. appoggiata ad un ramo di lauro. Segue alla prima una seconda donzella, in chitone con il caratteristico bordo nero dentato descritto di sopra, anch'essa fuggente dinanzi ad un uomo barbato, cinto di benda, l'himation sul braccio s. (Menelao), che si avanza impetuosamente contro la di lei compagna

impugnando nella d. la spada sguainata. Dietro di lui vedesi una terza donzella, in chitone e mantello, fuggente in direzione opposta, mentre dall'altra parte della rappresentazione, dietro Apollo, sta calma in piedi una quarta giovinetta, in atto di sollevare con la s. il chitone dorico all'altezza del ginocchio.

Interno: due efebi sdraiati su cline, con tazze in mano. Dietro, personaggio stante, quasi interamente perduto.

A) Quattro efebi in gran movimento: uno con tazza, l'altro con anfora vinaria a fondo acuminato e bastone, il terzo con cetra, il quarto con tazza e bastone.

B) Altri quattro efebi: uno che attinge da una grande anfora a volute, un altro che batte i crotali danzando, il terzo che suona il doppio flauto, il quarto con kylix e bastone.



233 A



233 B

234. Kylix frammentaria di stile bello, con scena di armamento. Alt. 0,10; diametro 0,22.

Interno: donzella in chitone e mantello, stante, un elmo nella s., la d. appoggiata alla lancia.

A) Efebo in atto di allacciarsi la corazza sul petto, fra due altri efebi, uno ammantato con elmo nella s., l'altro in panoplia.

B) Guerriero barbato in piena armatura, donzella stante, ed efebo con elmo e lancia.

Uso di vernice diluita nei dettagli della musculatura ec.

235. Kylix alquanto sciupata, di stile bello, con scene di komos. Alt. 0,115; diam. 0,28.

236. Kylix, come sopra; palmetta lateralmente all'ansa. Alt. 0,09; diam. 0,23.

Interno: Efebo semiammantato, appoggiato a bastone, presso una cline.

A) Tre efebi in movimento, con bastoni ricurvi e nodosi, uno con kylix, un altro con astuccio da flauto (*sybene*).

B) Efebo stante, appoggiato a bastone, in compagnia di due efebi seduti, uno dei quali con kylix e bastone.

237. Kylix di stile bello, con scene musicali. Alt. 0,08; diam. 0,22.

Interno: donzella che suona le doppie tibie, presso una sedia a spalliera da cui si è sollevata.

A) Efebo laureato, con lira nella d., fra due altri efebi ammantati. Nel fondo: spugna, specchio, sybene.

B) Due giovinetti ammantati, laureati, uno con lira nella s., l'altro con una gabbia nella d., di fronte ad un giovine seminudo, con bastone, seduto sopra un masso. Nel campo: alabastron, strigile e spugna, sandalo, sybene.

238. Kylix di stile bello, con scene di soggetto erotico, di vecchi barbati e fanciulli ammantati. Alt. 0,08; diam. 0,225.

239. Frammento dell'orlo di una kylix di stile severo. Esibisce i resti di due figure sdraiate sulla kline: quella, in profilo, di un giovine in atto di porsi o togliersi la tenia di tra i capelli, e quella, in faccia, di un secondo efebo, cinto di benda paonazza, che beve da uno skyphos; nel campo, resti di un'iscrizione acclamatoria. Stile di Euphronios: bellissimo pezzo (cf. lo psykter di Pietroburgo).

240. Fondo di kylix di bello stile, esibente un efebo seminudo sdraiato sulla kline: nel campo, una sybene e l'acclamazione, tre volte ripetuta, καλός.

241. Anfora di forma e stile cosiddetto nolano; buona conservazione; ansa trifida. Alt. 0,335.

A) Nike, in chitone manicato ed himation, con tenia e trecce sciolte sulle spalle, si avanza a d. recando nella d. un thymiaterion.

B) Efebo ammantato, ma col braccio d. nudo e proteso.

242. Anfora come sopra; ottima conservazione; anse costolate; striscia di ovoli al termine del collo. Esemplare assai fine. Alt. 0,235.

A) Eos e Kephalos. Eos, in chitone ionico con apoptygma, affibbiato solo sulla spalla s. in modo da lasciar nude le spalle ed il braccio d., insegue, stendendo le braccia per afferrarlo, Kephalos, clamidato, coronato di lauro paonazzo, fuggente a d. col viso rivolto supplichevolmente verso la dea.

B) Efebo ammantato a d., con bastone.

243. Piccola lekythos di bello stile. Efebo nudo, la s. sul fianco, nella d. la lira, accanto ad una piccola stele. Alt. 0,093.

244. Piccolo aryballos di forma slanciata e di stile tardo, esibente la figura di un putto seduto in terra, con tracolla bullata attorno al petto ed uno specchio (o conocchia?) nella s. Alt. 0,085.

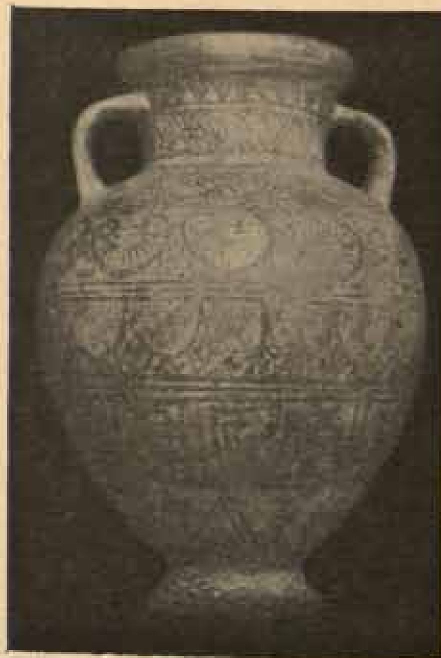
245. Skyphos di stile bello e d'ottima conservazione. Alt. 0,13; diam. 0,16.

A) Eros a volo, di profilo a d., una phiale nella s., una oinochoe nella d. Sopra questa veggonsi le lettere .EN.

B) Eros a volo, ma con il corpo quasi di prospetto e le braccia aperte, una phiale nella s., una tenia nella d.

5) Vasi etruschi d'imitazione.

246. Anfora, d'argilla figulina rossiccia, con ingubbiatura bianco-lattea, sulla quale sono state dipinte a pennello in color



246

rosso-pallido varie zone di ornati geometrico-florali. Specialmente notevole, nelle prime zone del ventre, il cosidetto ornato fenicio a barca (v. sopra n. 207), riprodotto imperfettamente. Anche l'ornato delle spalle: fila di doppi semicerchi intrecciati con punti in mezzo, ricorda la decorazione graf-

fita di certi vasi corinzio-rodii (cf. n. 199-200), Prodotto d'imitazione, fabbricato con tutta verosimiglianza in qualche centro ceramico dell'Etruria meridionale, sul modello e con l'impiego di elementi ornamentali dei più antichi vasi greci d'importazione, misti a motivi geometrici preesistenti nella ceramica nazionale. Esemplare per molti rispetti assai pregevole. Alt. 0,39.



247

247. Anfora di stile geometrico, d'argilla figulina giallognolo-chiara, con decorazione a vernice bruno-rossastra. Questa consiste di fasce e strie parallele sul corpo; di un breve e massiccio meandro, ad imitazione di quelli dei vasi incisi, sul collo; di un rombo quadripartito con punti, cui si accostano lateralmente due rozze figure di palmipedi (oche?), sull'omero. Anche quest'anfora appartiene al genere delle imitazioni etrusche e deve ritenersi fabbricata in qualche officina dell'Etruria meridionale. Esemplari di stile analogo sono apparsi nella necropoli di Vulci, Corneto-Tarquinia, Cere ecc. (per quest'ultima località cfr. Pottier, *Vases du Louvre*, tav. 30-31 e sopra tutto tav. 32 D 125). Alt. 0,325.

248. Anfora a figure nere, di disegno andantissimo, con due zone figurate, rappresentanti, sulle spalle, oche; sul ventre, quattro cavalieri e cinque cavalli alati in corsa. Imitazione di prodotti ionici del genere studiato dal Dümmler: *Röm, Mitth.* 1888 p. 174 sgg. Alt. 0,43.

249. Anfora come sopra, ma di proporzioni minori, con due leoni sulle spalle e tre grandi sirene sul corpo. Alt. 0,38.

250. Kylix a figure rosse. Fabbricazione etrusca ad imitazione di modelli campani. Alt. 0,09; diam. 0,25.

Interno: Satiro in atto di deporre un tympanon sopra un sasso; nel campo, rosetta di punti bianchi.

All'esterno, fra' manichi, spirali con foglioline di palmette.

251. Cratere a colonnette (kelebe), con figure rosse di fabbrica e stile, com'io credo, volterrano, essendo un genere frequentissimo nelle tombe di Volterra e di tutta la regione finitima del Senese settentrionale. L'esemplare Chigi proviene da Casale Val d'Elsa (podere Colonna, possesso Buonfanti). Il corpo è decorato delle solite grandi e tozze palmette a volute e d'una stele, provvista di base e capitello, negli spazi intermedi. Sul collo e sulle spalle è un reticolato a punti e una fila di rosette. Per la qualità della decorazione fitomorfa del ventre presenta alcuni punti di contatto coi nn. seguenti. A. 0,33.

252-53. Paio di stamnoi a figure rosse, di stile affine al falisco ed imitati probabilmente da esemplari campano-greci del sec. V-IV a. C. Il corpo è decorato, sotto le anse, di caratteristiche e grandi palmette con volute e fiori a corolla campanulata. Le figure consistono di sole donne, atteggiate, vestite e con gli attributi medesimi che hanno sui vasi dell'Italia meridionale a soggetto simbolico funerario: una di esse è accompagnata da una cerva. Alt. media 0,34.

6) Vasi di vario stile dell'Italia meridionale.

254. Cratere di stile geometrico pugliese, a corpo sferoidale e labbro obliquo con anse verticali e piede imbutiforme. Esemplare analogo in Bologna: cf. il mio

Catalogo n. 8, fig. 5. Uguale decorazione a rombi, fasce, ruote o gruppi di cerchi concentrici, ornati a frontone sotto i manichi, segmenti di cerchio, ecc. Da fabbriche dell'Apulia settentrionale, come ha dimostrato il Mayer, *Röm. Mitt.* 1898. Alt. 0,15.

255. Vasetto, organicamente della stessa forma del n. precedente, ma col ventre molto più basso, bocca piccola, munito di tre anse, fra le quali sono dipinte tre foglie a cuore. Alt. 0,075; diam. 0,11.

256. Askos di stile geometrico, terminante in testa di uccello, con bocchino a tromba. Ornati: meandro a onda, reticolato, quadrati diagonati con punti, strie orizzontali, linee curve, petali, palmetta. Da fabbriche dell' Apulia settentrionale. Alt. 0,15.


257

257. Candelabro, proveniente da Canosa (coll. Podesti, catal. di vendita, 1887, n. 56), a varie zone di ornati geometrici e florali: embricature alla base. Argilla giallognolo-chiara; vernice bruna opaca; uso di color rosa nella fascia al principio della colonnina, di color rosso più scuro accanto al piede e in qualch'altro punto. Esemplare di perfetta conservazione. Alt. 0,43.

258. Trozzella (anfora a rotelle) messapica, con decorazione geometrica: rombi, ornati a S che si inseguono; e con decorazione florale: ramo di edera, bottoni di loto, petali. Argilla giallognola; vernice nerastra opaca. Alt. 0,22.

Cf. su questa classe di vasi, propri della Messapia e per la maggior parte lavorati nelle officine di Rudiae (Rudi): M. Mayer, *Röm. Mitt.* 1897 p. 201-52. Il Museo Chigi ne possiede anche altri due esemplari più piccoli, dove oltre il nero fu parcamente usato anche un color rosso paonazzo.

259. Anfora a figure nere di lavorazione campana e della forma così detta nolana. A riquadri, estendentisi fin sul collo, con fiori di loto, volute e pezzi di palmette, baccellatura. Alt. 0,31.

A) Efebo a cavallo, in corto giubbino e cappello dietro le spalle: criniera e coda del cavallo paonazzi. All'angolo s. del riquadro, fiori di loto; fra le zampe del cavallo, rosetta.

B) Efebo nudo, con mantello paonazzo sulle braccia, di fronte a un uomo barbato in chitone paonazzo e himation nero.

Cfr. sui vasi di questo genere, imitati da prodotti ionici del sec. VI, Patroni: *Ceramica dell'It. Merid.* p. 30 sg.

260. Anfora campana a figure rosse con manico ad arco sulla bocca. Sotto le anse è il caratteristico ornato di palmette a foglie dentate; sul davanti, una donzella che fa offerte alla stele sepolcrale. Alt. 0,33.

261. Guttus campano, di forma attica, con due teste femminili. Diam. 0,12.

262. Piatto così detto *da pesci*, con orlo svoltato in fuori, e con incavo circolare nel mezzo. Esemplare analogo per es. in Bologna: cf. il mio *Catalogo* n. 489. La decorazione consiste di tre pesci teleostei affini al genere *sargus*. Alt. 0,21.

263. Enorme skyphos a figure rosse d'arte lucana, rappresentante nel diritto un Sileno che abbraccia una donna nuda, tutta dipinta bianca. Rozzo, ma notevole per le sue grandi proporzioni. Alt. 0,30; diam. 0,30.

264-65. Paio di skyphoi d'arte lucana, con l'ordinaria decorazione a palmette e girali sotto i manichi, figure di efebi e donzelle correnti, sul corpo; le figure recano diversi attributi. Notevoli per la grandezza. Alt. 0,21; diam. 0,24.

266. Gran tazza o coppa di stile fiorito pugliese, munita lateralmente di due anse verticali fiancheggiate da pometti. Rappresenta una testa femminile a tre quarti verso s., sorgente dal calice di un fiore, in mezzo a un ricco sboccio di foglie, spirali e fiori, e dentro un cerchio di rosette e

una ghirlanda d'uva. Solito stile, a vernice nera, e colori bianco e giallo. Alt. 0,11; diam. 0,54.

267-70. Fra gli altri numerosi vasi pugliesi della collezione, ricorderemo, come degni di menzione, alcune grandi anfore e idrie della solita forma, decorazione e tecnica, tutte a soggetto funerario, e specialmente (267) un'idria, alta 0,41, ad heroon con dentro una donna alla sua toeletta, ed un'altra, (268) alta 0,40, con un guerriero ed una donna in costume locale peucezio-sannitico. Merita pure di essere menzionato (269) uno *stamnos appulo* a duplice coperchio (alt. 0,38), decorato di maschere femminili dipinte bianche nelle anse; non che (270) un guttus di grandi proporzioni, la cui bocca è formata d'una maschera di leone (alt. 0,06; diam. 0,16).

Nella serie dei vasi apuli, a decorazione bianco-gialla e rosso-scura dipinta sopra la vernice nera (cosiddetto stile di Gnathia o di Brindisi), serie, composta in gran parte dei soliti skyphoi, kantharoi, oinochoai ecc., con ornati geometrici e vegetali, tralci d'uva, ecc., spiccano i due pezzi seguenti:

271. Bel cratere a campana con le anse formate da mezze maschere di leone a tutto rilievo ed esibente nel diritto una graziosa testa femminile, di profilo a s., dinanzi a cui vola una colomba con ghirlandina fra gli artigli sotto un pergolato di tralci d'uva, ramoscelli d'albero e fiori. Alt. 0,29.

272. Situla con manico ad arco e beccuccio cilindrico, simile a un esemplare bolognese pubblicato nel mio *Catalogo* n. 632, fig. 83; ma con soli rami di edera per ornato. Alt. 0,17.

d) Vasi verniciati neri con rilievi.

273. Grande cratere a calice, decorato di un giro di ovoli nell'orlo e d'una finissima ghirlanda d'argilla rossa depuratissima sul ventre: entrambe queste parti erano in origine dorate. Il resto, a vernice nera lucente, a riflesso metallico. Bell'esemplare. Da fabbriche della Campania. Alt. 0,50; diam. della bocca 0,46.

274-75. Paio di vasi in forma di idrie slanciate, ma con sole due anse orizzontali, sotto le quali è una foglia d'acanto, di mezzo a cui vien fuori una maschera di donna; sul collo è un leggero ornato graffito a mo' di ramo secco. Provengono dalla villa Serristori in Donoratico, comune di Castagneto, prov. di Pisa. Alt. 0,36.

276. *Patera umbilicata* di L. Canoleio, con la solita decorazione delle quadrighe in corsa. Cf. su Canoleio: Robert, in Pauly-Wissowa *R.E. s. v*; Dragendorff, *Terra sigillata* p. 23 sgg., ecc.

277-78. Vari frammenti di un cratere della forma per es. di quello di Succosa: *Notizie*, 1885 tav. X; Milani, *Museo Topogr.* p. 111, e di un'oinochoe con maschere femminili e bei rilievi esprimenti scene bacchiche e di caccia.

e) Vasi aretini.

Tra i pochi pezzi di questa categoria meritano soltanto di essere qui citati due frammenti:

279. uno, d'un genere piuttosto raro a vernice color caffè chiaro, e appartenente, a quanto pare, a un vaso grande, decorato con una testa di Minerva, ovoli e rosette;

280. l'altro, dell'ordinaria specie a vernice corallina, con la rappresentazione di un giovine seduto, clamidato e con petasos, in atto, a quel che sembra, di scherzare con un orso che si drizza verso di lui sulle zampe posteriori.

G. PELLEGRINI.

Indice del Volume I.(*)

(*) *In questo Indice, non solo ho elencata e riassunta, con l'aiuto del D.r Giorgio Karo e del D.r Giuseppe Pellegrini, a cui rendo pubbliche grazie, la materia del volume; ma ho altresì cercato di accennare ai principali risultati dei miei nuovi studi di arte e religione comparata. Ho inoltre introdotte le principali correzioni. — L. A. M.*

Indice delle Tavole.

Nuove Pubblicazioni:

LUIGI ADRIANO MILANI

DIRETTORE DEL R. MUSEO ARCHEOLOGICO DI FIRENZE E DEGLI SCAVI D'ETRURIA

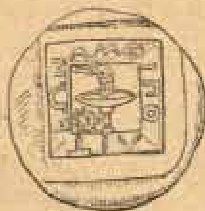
STUDI E MATERIALI

DI

ARCHEOLOGIA E NUMISMATICA







MONUMENTI SCELTI

DEL

R. MUSEO ARCHEOLOGICO DI FIRENZE



Vedasi a tergo il prospetto e il sommario di ambedue le pubblicazioni, nonchè i prezzi di vendita.

G. Karo — Le oreficerie di Narce (tav. I e 25 figure).

T. Tosi — Nuove rappresentanze dell' Iliupersis (con 5 figure).

E. Gabrici — La numismatica di Augusto. — Studi di tipologia, cronologia e storia. II. — La zecca imperiale di Lugdunum (con 21 figure).

N. Terzaghi — Monumenti di Prometeo. — Studio esegetico (tav. II e 12 figure).

G. Patroni — Basi alla Micenea in colonne italo-doriche (con 4 figure).

L. Pernier — Le armi di Vetulonia (tavv. III-IV e 11 figure).

L. A. Milani — I Dattili d'Ilio — *indigitamenta troiana.* — Quadro generale ermeneutico di tutti i monumenti trovati a Troia — *excursus* (con 43 figure).

APPENDICE MUSEOGRAFICA

G. Pellegrini — Siena, Museo Chigi. Marmi, oreficerie, piombi, avori, ambre, vetri e smalti vitrei, gemme, monete (tav. V con 18 figure).

L. A. Milani — Nota sul *torques* e i dischetti d'oro delle Casaccie nel Museo Chigi (con 6 figure).

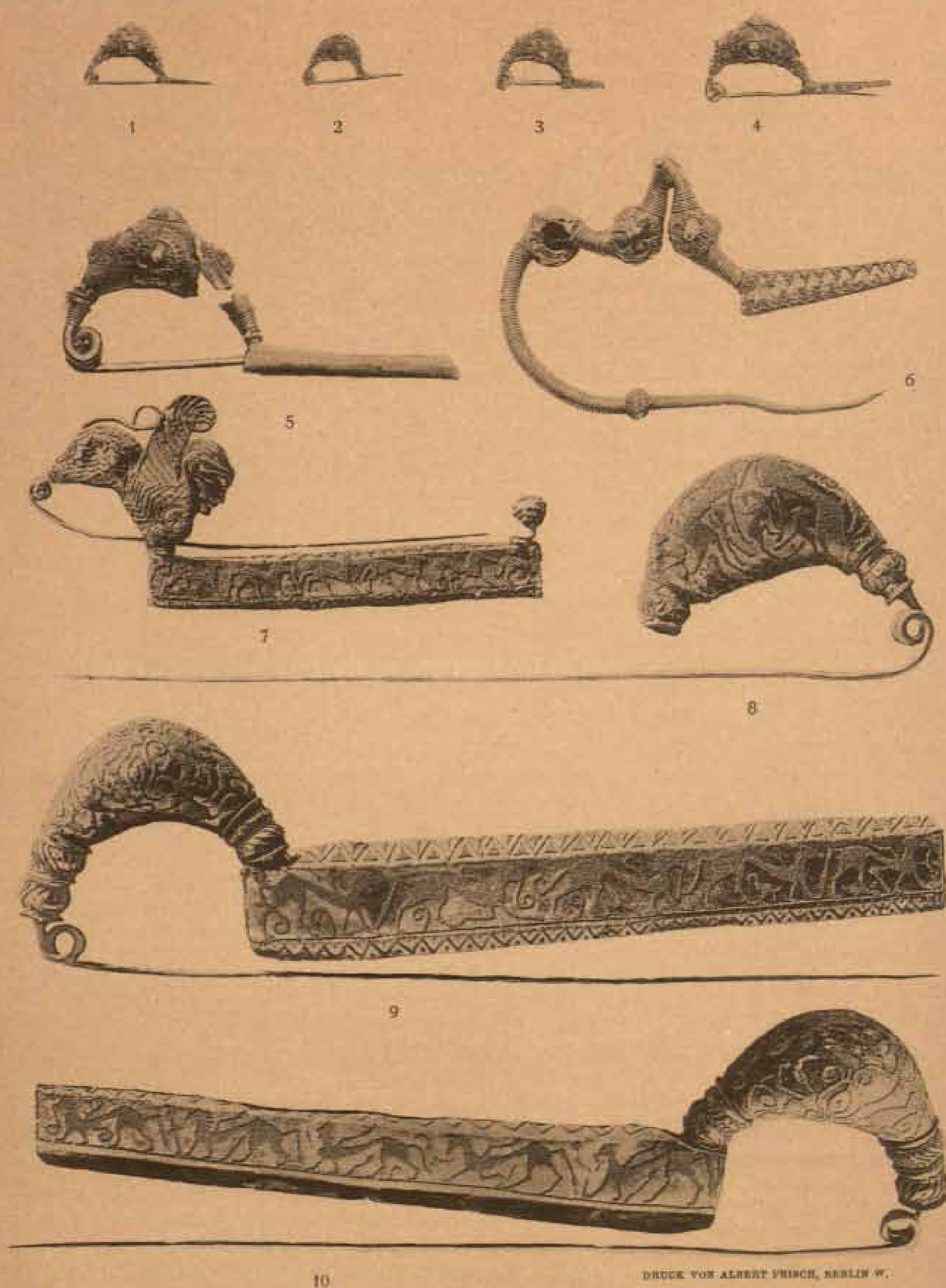
TAVOLE

Tav. I. — Oreficerie di Narce (v. Karo p. 143 sgg.).
Tav. II. — Anfora tarquiniese di tipo tirrenico col mito di Prometeo (v. Terzaghi p. 199 sgg.).
Tavv. III-IV. — Armi di Vetulonia (v. Pernier p. 230 sgg.).
Tav. V. — Teste di due statue Chigiane del Cetinale (v. Pellegrini p. 298 sgg.).



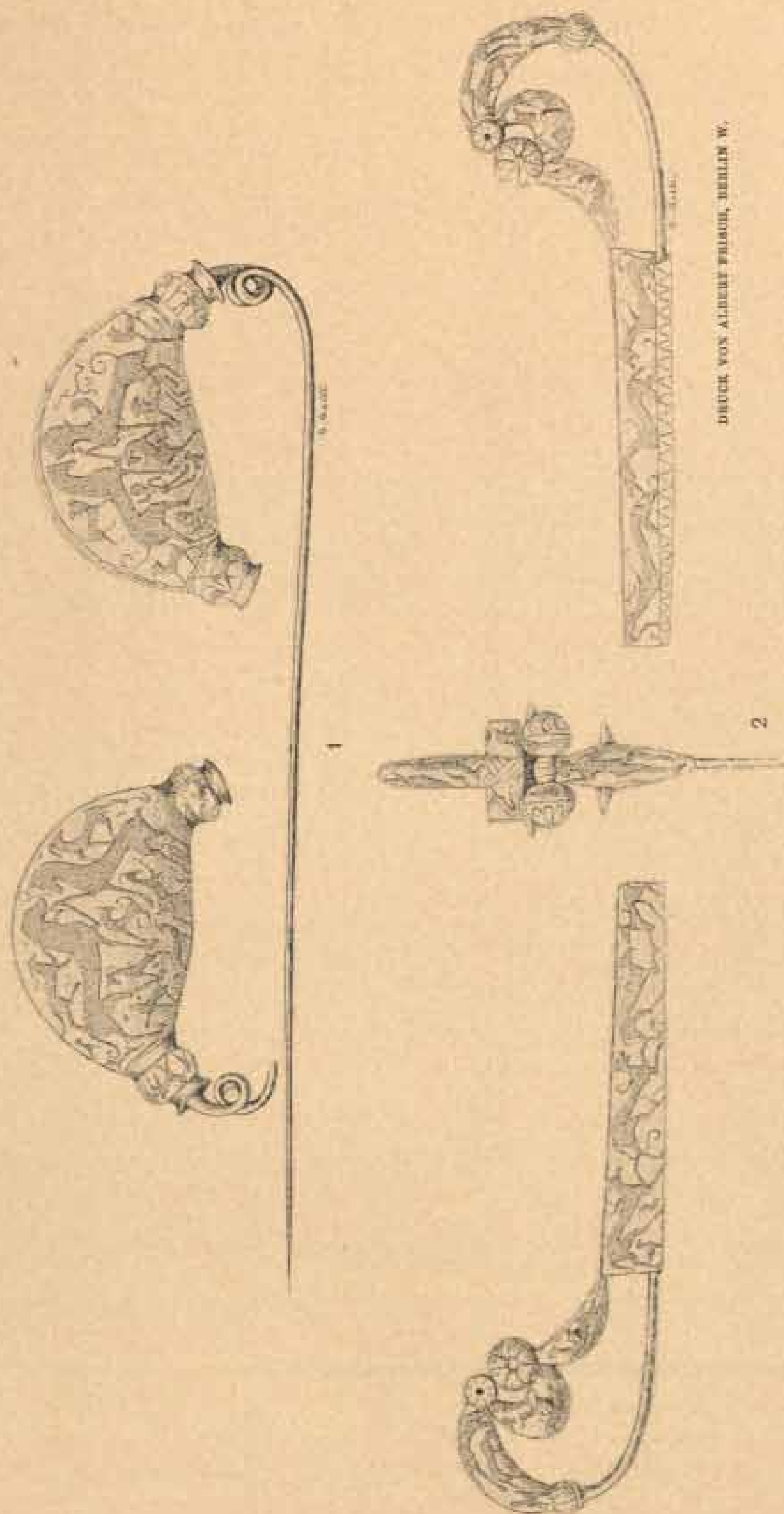
NB. L'indice analitico dei volumi II e III si pubblicherà in seguito.

Firenze-Roma, 1905 — Tipografia di Giuseppe Bencini.

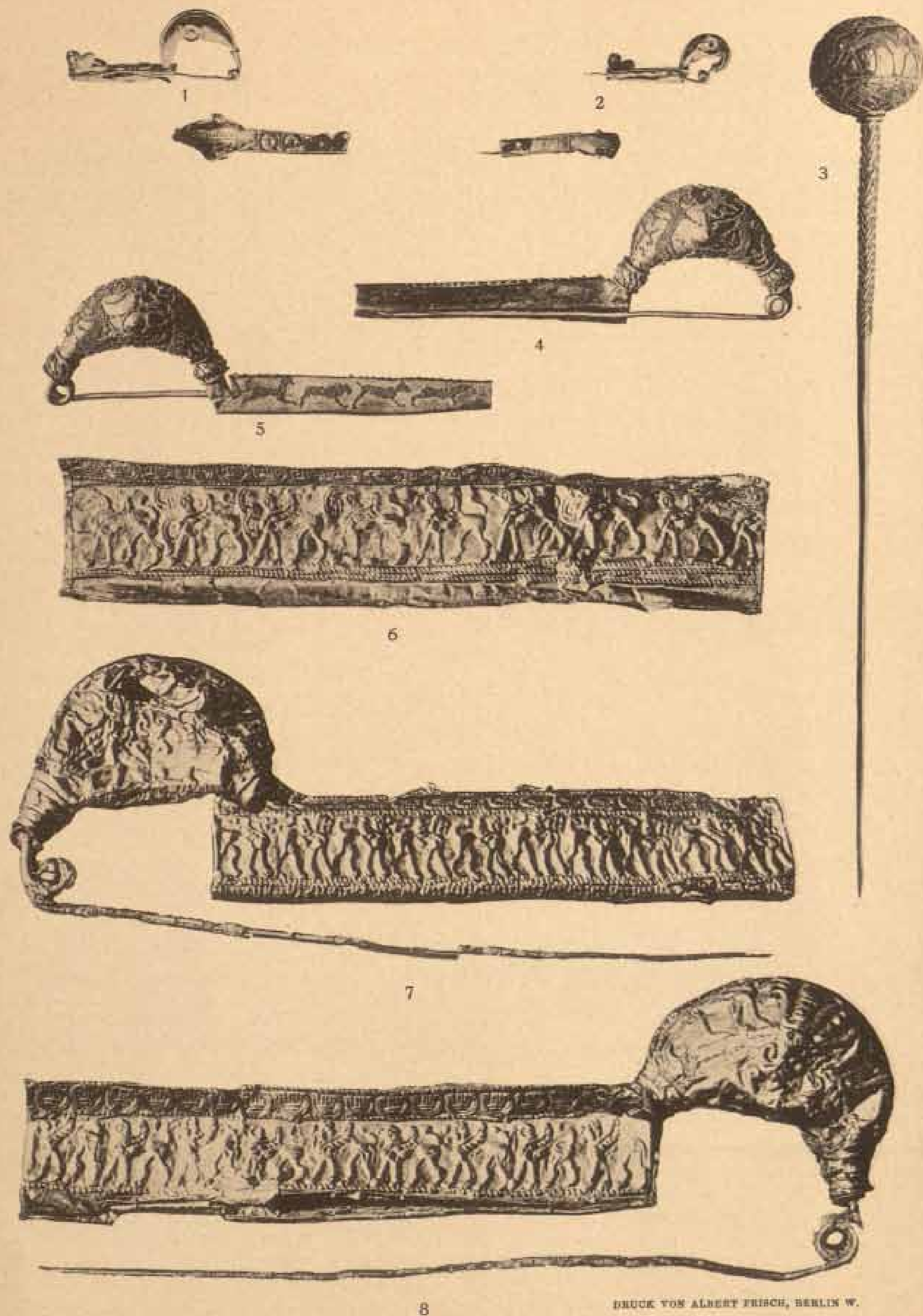


DRUCK VON ALBERT FRISCH, BERLIN W.

OREFICERIE DI VETULONIA (FIBULE)



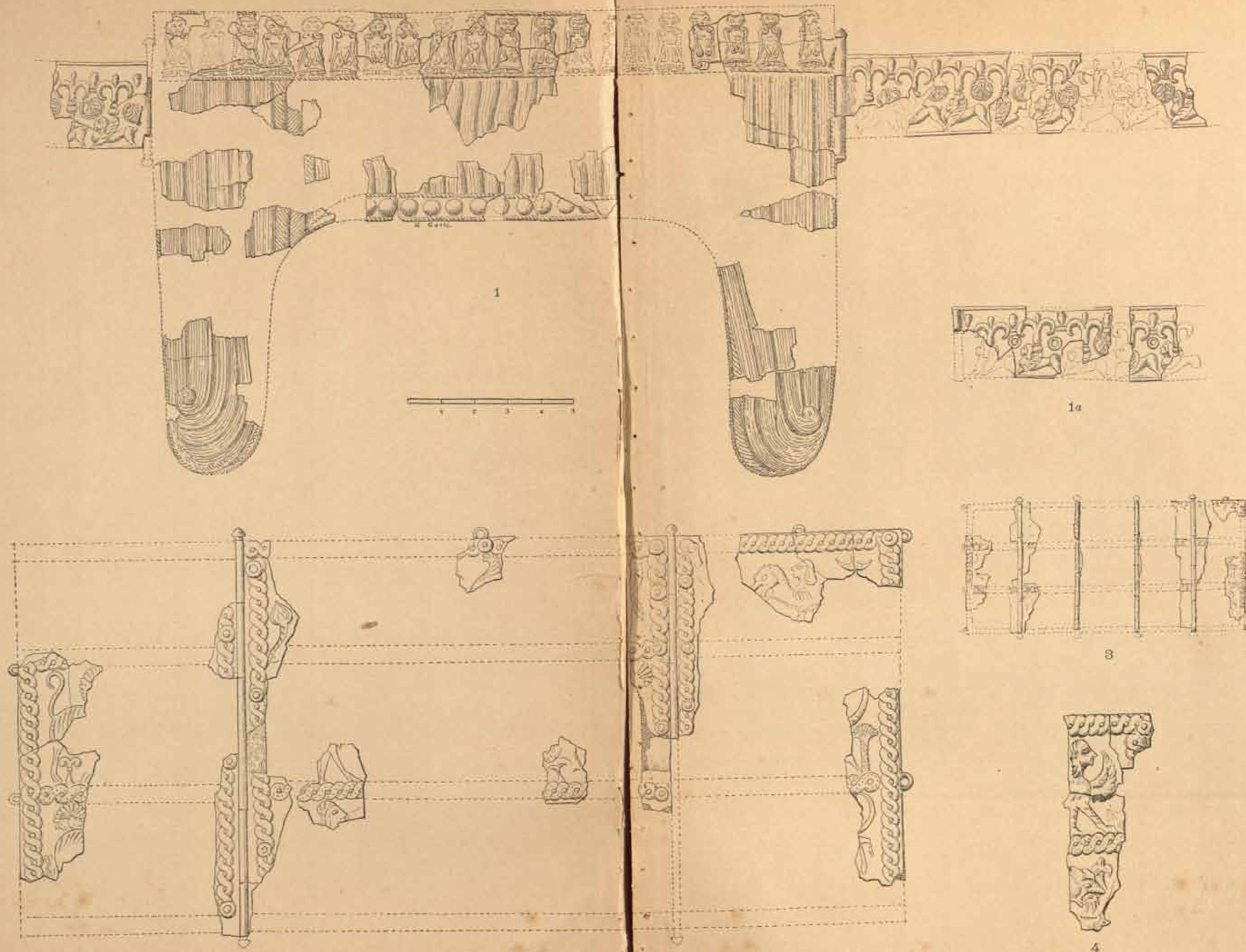
1 FIBULA DI VETULONIA 2 FIBULA DI RUSELLAE



DRUCK VON ALBERT FRISCH, BERLIN W.

1 2 FIBULE DELL' ETRURIA MERIDIONALE NEL MUSEO DI FIRENZE

3–8 OREFICERIE DI VETULONIA (4:5)



OREFICERIE DI VETULONIA (CINTURONI)







BUCCHERI CAMPANI NEL MUSEO DI NAPOLI.